

VLASTA REITTEREROVÁ (Wien)

Die Rezeption der Wiener Schule in Prag

Im Jahre 1904 hörte das Prager Publikum zum ersten Mal ein Werk von Arnold Schönberg, und zwar sein Streichsextett *Verklärte Nacht*. Die Stadt Prag war damals zweisprachig, die Proportion der tschechischsprachigen zur deutschsprachigen Bevölkerung stand ungefähr im Verhältnis 2:1. Bei allen Meinungsverschiedenheiten und nationalistischen Tendenzen begegnete man sich auf dem Gebiet der modernen Musik im Grunde mit beiderseitigem Respekt, ohne nationalistisch gefärbte Invektiven.

Das tschechischsprachige Milieu war zu Beginn des 20. Jahrhunderts in zwei Lager gespalten. Die Linie der nationalen Tradition wurde mit dem Namen des ‚fortschrittlichen‘ Bedřich Smetana verbunden, dem der ‚konservative‘ Antonín Dvořák gegenübergestellt wurde. Dieser Haltung widerspricht bereits die Tatsache, daß die ‚Modernisten‘ Vítězslav Novák (1870–1949) und Josef Suk (1874–1935) Schüler des ‚konservativen‘ Dvořák waren.¹ Novák war einer der ersten von der Universal-Edition vertretenen tschechischen Komponisten und ein damals auch in Wien anerkannter Modernist. Zusammen mit Josef Suk wurde er der von Schönberg und Franz Schreker vertretenen Wiener Moderne zugerechnet.²

Die deutschsprachige Bevölkerung hat unter ‚Tradition‘ alle Aspekte der deutschen Musik verstanden, repräsentiert durch ihre großen Erscheinungen – zur Jahrhundertwende waren das vor allem Richard Wagner, Anton Bruckner, Gustav Mahler und Richard Strauss. Ihre eigene, einheimische Musiktradition versuchten die Deutsch-Böhmen als einen autonomen Bestandteil im Rahmen der Musik der Tschechoslowakei nach 1918 aufzubauen.

¹Die pauschale Gegenüberstellung „Fortschritt“ / „konservative Tradition“ wurzelt – außer in den nationalen Tendenzen einerseits sowie den internationalen Tendenzen der jungen tschechischen Musik andererseits – auch im ästhetischen Streit des 19. Jahrhunderts über die Programm-Musik (Smetana) bzw. die absolute Musik (Dvořák), weiters über die Richtung der tschechischen nationalen Oper (die traditionellen Operngattungen gegen das Musikdrama Wagners) usw.

²Dies zeigt auch die Karikatur in der Zeitschrift *Kikeriki* vom 30. Juni 1912, S. 12.

Die ersten Schönberg-Aufführungen in Prag. Der „Pierrot-Skandal“

Tschechisches und deutsches Publikum waren getrennt, doch nicht ohne gegenseitige Kontakte. Man kann vielleicht sagen, daß die Musikveranstaltungen beiderseits systematisch beobachtet wurden. Bereits die erste Schönberg-Aufführung in Prag, das Gastspiel des Rosé-Quartetts im Deutschen Kammermusikverein am 21. März 1904,³ ist in der tschechischen Musikzeitschrift *Dalibor* kommentiert worden:

Beim Konzert des Deutschen Kammermusikvereins haben wir die Programm-Musik als eine Gattung der Kammermusik kennen gelernt! Der bisher unbekannte Komponist Arnold Schönberg hat uns in seinem Opus ‚Verklärte Nacht‘ nach einem Gedicht von Richard Dehmel (aus dessen Sammlung ‚Weib und Welt‘) ein Beispiel eines mehr oder weniger gelungenen Versuches gegeben, wie man mit Hilfe von sechs Streichinstrumenten in der freien Form der Programm-Musik manövrieren kann. Wenn sich darin ein starker, eigenartiger Geist erweist, dann werden wir uns vor einem solchen Werk verbeugen, dieser Komposition sind wir aber nur mit partiellem Interesse gefolgt. Die Musik des jungen Wiener Komponisten ist nicht intensiv genug, nicht genug konzentriert, deswegen konnten wir uns nicht ganz in den Zauber ihres unmittelbaren Ton-Potentials versenken.⁴

Der frühe Schönberg wurde in Böhmen gemeinsam mit dem späten Mahler wahrgenommen und auch eine Zeit als dessen Nachfolger verstanden, bald wurde er aber auch als eine individuelle Erscheinung erkannt, wie es der tschechische Pianist, Musikschriftsteller und -pädagoge Karel Hoffmeister einige Jahre danach – anlässlich des im tschechischen Verein *Umělecká Beseda* veranstalteten Konzertes „Junges Wien“ – formuliert hat:

Viel Wille zu höheren Zielen, viel Talent und musikalische Erudition, alle Werke, sei es, daß sie sich konservativ gebärden, wie die immerhin älteren von Streicher, Stöhr oder Weigl, oder sei es, daß

³Der zweisprachige Kammermusikverein wurde im Jahre 1874 von Joseph Porges von Portheim gegründet. Im Jahre 1894 trennte sich der bis heute (als Verein der Tschechischen Philharmonie) bestehende *Český komorní spolek* [Tschechischer Kammermusikverein] von ihm, seitdem verwendete der deutschsprachige Teil den Namen Deutscher Kammermusikverein. Siehe Rudolph Freiherr von Prochazka, *Der Kammermusikverein in Prag*, Prag 1927.

⁴Sigel „E“, in: *Dalibor* 24 (1904), S. 129.

sie auf der Höhe der heutigen Zeit stehen, wie Korngold, Walter und Schrecker [!], oder daß sie in der Sprache der Zukunft wie Schönberg sprechen – alle sind von echter Musikalität geprägt. Und diejenigen, die das Neue suchen, suchen es in der musikalischen Qualität. Am mächtigsten wirkte der wagemutigste unter den Jungen, ein Revolutionär, ein Apostel der Dissonanz, Arnold Schönberg.⁵

Wertvoll sind aus dieser Zeit vor allem die Aussagen der tschechischen Komponistengeneration, die sich zur Moderne bekannt hat, unter ihnen vor allem jene von Jaroslav Novotný (1886–1918), einem der talentiertesten seiner Generation, der Opfer des Ersten Weltkrieges wurde. Zum Konzert „Jungen Wien“ schrieb er:

Arnold Schönberg gehört zwar zum ‚Jungen Wien‘, nimmt ihm gegenüber jedoch eine ganz besondere Position ein, er bildet eine eigene Klasse für sich. Bei uns kennt man nur seine früheren Werke: das Sextett ‚Verklärte Nacht‘ und das 1. Streichquartett op. 7.⁶ [...] Doch seinen bisherigen Höhepunkt bilden seine zuletzt erschienenen Werke: das 2. Streichquartett mit Sopran op. 10 [...] und Drei Klavierstücke op. 11. [...] In diesen schwer zugänglichen, jedoch höchst interessanten und bedeutenden Arbeiten ist er nicht nur ein absoluter Kontrapunktiker, sondern infolge dessen auch ein absoluter Melodiker und Harmoniker. [...] Schönbergs Werk kann man als einen Versuch zur Überschreitung der engen Grenze der Tonalität definieren, als Versuch, den musikalischen Ausdruck unserer Hör-Empfindung der Aussenwelt zu nähern, als eine Annäherung an die Natur, als Bereicherung des Materials und seiner Fähigkeiten zu stärkerem Ausdruck.⁷

Im deutschsprachigen Raum Prags hatte Schönberg seit 1911 in seinem Schwager, dem Opernchef des Neuen deutschen Theaters Alexander Zem-

⁵Karel Hoffmeister, „V. komorní večer Hud. odboru Umělecké Besedy. Mladá Vídeň“ [V. Kammermusikabend der Musikabteilung des Vereins Umělecká beseda. Das Junge Wien], in: *Hudební revue* 4 (1911), S. 151–152. Es waren Werke von Theodor Streicher, Richard Stöhr, Karl Weigl, Erich Wolfgang Korngold, Bruno Walter, Franz Schreker und Arnold Schönberg aufgeführt worden.

⁶Rosé-Quartett im Deutschen Kammermusikverein am 24. 10. 1910.

⁷Jaroslav Novotný, „Nová díla Arnolda Schönberga“ [Neue Werke Arnold Schönbergs], in: *Hudební revue* 4 (1911), S. 325–326.

linsky, einen ergebenen Propagator.⁸ Zemlinsky hat die Orchesterfassung der *Verklärten Nacht* erstaufgeführt⁹ und 1912 Schönberg das Dirigat der symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande*¹⁰ überlassen, was nicht gerade zugunsten des Werkes war, wessen sich der Komponist selbst bewußt war.¹¹ Der tschechische Komponist Jaroslav Křička (1882–1969) schrieb:

Über das Werk Schönbergs konnte ich kein definitives Urteil abgeben, da ich es nur einmal in einer ungenügenden Interpretation gehört habe, in der manche harmonische Kühnheit und kontrapunktische Kompliziertheit vielleicht das Orchester, oder eigentlich der Dirigent verursacht hat. Das Werk [...] befremdete in der ersten Hälfte durch seine thematische Rätselhaftigkeit und formale Unbestimmtheit, sein hyperbarockes Übermaß an Harmonik, an Stimmen und Dimensionen; der zweite Teil, die großen Gradationen der melodischen Linien und des vielstimmigen Tonflusses, vor allem jedoch das tragische Pathos zum Schluß, der die Bedeutung und den Sinn der vorerst in den Nebestimmen versunkenen Themen klar gemacht hat, hat mich berührt und von der Wahrhaftigkeit des ungewöhnlichen Ausdrucks des Werkes und der Aufrichtigkeit von dessen scheinbaren Willkürlichkeiten überzeugt. [...] Ich setze mich eifrig dafür ein, den Pelleas in der nächsten Saison wieder aufzuführen, doch nicht vom Komponisten, der kein Dirigent, nicht einmal ein schlechter, ist.¹²

⁸Auch in seinem Cousin, dem aus Prag stammenden Tenor Hans Nachod, der 1915–1923 am Prager Neuen deutschen Theater engagiert war, hatte Schönberg in dieser Stadt gewissermaßen eine ‚private Vertretung‘.

⁹In einem Brief von 23. 10. 1916 und dann Anfang November urgiert Zemlinsky von Schönberg dringend das Aufführungsmaterial. Siehe Horst Weber (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker* (= Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1), Darmstadt 1995, S. 153 und 155.

¹⁰Aufgeführt gemeinsam mit Mahlers Suite aus den Orchesterwerken von Johann Sebastian Bach, Haydns Konzert D-Dur (Hob. VIIb:6) für Violoncello und Camille Saint-Saëns' Violoncellokonzert a-Moll, op. 33, mit dem Solisten Pablo Casals. Aus dieser Zeit stammt auch der erste und schließlich gescheiterte Versuch, Anton Webern für Prag als Kapellmeister zu gewinnen, bzw. dessen Versuch, hier als Kapellmeister Fuß zu fassen.

¹¹Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky vom 5. 3. 1912. Siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 78–79.

¹²Jaroslav Křička, „Třetí koncert Německé filharmonie“ [Das dritte Konzert der Deutschen Philharmonie], in: *Hudební revue* 5 (1911–1912), S. 349.

Eine Rüge richtete Křička jedoch auch an das Publikum:

Das Publikum ist durchgefallen; der Mangel an Konsonanz hat seinen Schönheitsgeschmack beleidigt und seinen Widerstand gegen alles, was zu gewagt ist, gereizt: Es hat den Komponisten, der übrigens an den Ruhm des Mißerfolges gewöhnt ist, enthusiastisch ausgezischt.¹³

Ein Monat danach hielt Schönberg anlässlich der Prager Aufführungen von Mahlers 8. Symphonie seine Mahler-Rede.¹⁴

Am 24. Februar 1913, einen Tag nach der mit Begeisterung aufgenommenen Wiener Uraufführung der *Gurre-Lieder*, kam es im Deutschen Kammermusikverein zur Prager Erstaufführung von *Pierrot lunaire*¹⁵ und damit zum Prager Schönberg-Skandal. Eines der ausführlichsten Referate schrieb Felix Adler für die Zeitung *Bohemia*¹⁶ (siehe Anhang 1).

Der Komponist Václav Štěpán,¹⁷ der sich sonst als Pianist für die Werke seiner Zeitgenossen einsetzte, bezeichnete *Pierrot lunaire* als „fast hysterisches“ Werk:

¹³Ebd.

¹⁴Am 25. März 1912.

¹⁵Die Ausführenden waren Albertine Zehme (Sprechgesang), Eduard Steuermann, Jakob Maliniak, Hans Kindler, Hans W. de Vries, Karl Essberger; Schönberg dirigierte – es handelt sich also um das Ensemble der Berliner Uraufführung vom 16. Oktober 1912.

¹⁶F. A. (= Felix Adler), „Schönbergs Pierrot lunaire“, in: *Bohemia*, 25. Februar 1913, S. 9–10.

¹⁷Václav Štěpán (1889–1944), Klavierschüler der Schule von Josef Proksch in Prag, von James Kwast in Berlin und Blanche Selva in Paris, in der Musikwissenschaft von Zdeněk Nejedlý, hat sich als Pianist für die Werke seiner Zeitgenossen eingesetzt. In der Komposition Autodidakt, war er zuerst von der Romantik abhängig. Nach 1921 hat er die Komposition völlig aufgegeben und sich ausschließlich seiner pianistischen Karriere und der organisatorischen Arbeit gewidmet. Er war an der Organisation der Prager Festivals der IGNM 1924 und 1925 beteiligt, im Ausschuß der tschechoslowakischen Sektion der IGNM hat er Alexander Zemlinsky abgelöst. In Štěpáns Werken findet man eine Ähnlichkeit mit der frühen Inspiration der Wiener Schule durch die Poesie von Richard Dehmel, es wurde sein „konstruktives musikalisches Denken“ konstatiert, sein „Septuor“ für Streicher, op. 11, wurde mit dem 2. Streichquartett, aber auch mit der *Verklärten Nacht* Schönbergs verglichen. Siehe Petra Šimbartlová, *Václav Štěpán a jeho komorní tvorba* [V. Š. und sein Kammermusikschaffen], Diplomarbeit, Philosophische Fakultät der Karlsuniversität, Praha 2000; dies., „K opomíjenému skladatelskému odkazu významné osobnosti české hudební kultury“ [Zum nichtbeachteten kompositorischen Nachlaß einer bedeutenden Persönlichkeit der tschechischen Musikkultur], in: *Hudební věda* 41 (2004), S. 185–226.

Die Hauptarbeiten Schönbergs und seiner Schule bleiben für uns für immer ehrenhafte künstlerische Erscheinungen, aus denen die künftige Musik jedoch nicht schöpfen kann. Auf diesem Weg findet man keine positive Lebensäußerung, die heute unser Ziel darstellt. In diesem Sinne sind wir bereits weiter als Schönberg.¹⁸

Der Prager „Pierrot-Skandal“ hat sich dem Gedächtnis eingeprägt, und noch 15 Jahre später hat Rudolph von Prochazka die Ereignisse in seinem Buch *Der deutsche Kammermusikverein in Prag* zusammengefaßt.¹⁹

Der tschechische Musiktheoretiker und -schriftsteller Karel Stecker fühlte sich bei dieser Gelegenheit verpflichtet, das Recht eines Künstlers auf die schöpferische Freiheit zu verteidigen – ein Thema, das mit den Jahren immer dringlicher geworden war:

Die Aufnahme, die die Komposition, der Komponist sowie die ausführenden Künstler gefunden haben, war ein skandalöser Beweis der Unanständigkeit und Unerzogenheit des anwesenden Publikums. Schönberg ist sicher eine umstrittene Erscheinung und auch für die auserlesene musikalische Intelligenz nicht einfach zugänglich; doch ebenso ist es sicher, daß seine ganze Entwicklung, seine ganze Persönlichkeit und seine Standhaftigkeit bezeugen, daß er seine Kunst bis tief ins Innere erlebt und seine Werke mit Blut und Nerven zahlt. Seine Kompositionen mögen den meisten biederer Philistern fremd sein, sie können vielleicht auch Entsetzen erwecken; doch es gibt niemandem ein Recht zu einer öffentlichen Verspottung und zu Insultierungen, namentlich dann nicht, wenn der Komponist hier Gast ist. Ein Künstler hat das Recht, respektiert zu werden, auch wenn man mit allem von ihm nicht einverstanden ist. Wir haben uns verpflichtet gefühlt, dem Komponisten im Namen der anwesenden tschechischen Musiker unsere Sympathien und zugleich unser Bedauern über die unerhörte Grobheit, mit der er in Prag empfangen wurde, auszudrücken.²⁰

Stecker zitiert in seiner Besprechung noch Albert Girauds Verse „Heilige Kreuze sind die Verse, dran die Dichter stumm verbluten [...] fern verweht

¹⁸Václav Štěpán, „Koncert německé komorní hudby“ [Das Konzert der deutschen Kammermusik], in: *Hudební revue* 6 (1912–1913), S. 334–335.

¹⁹Prochazka (wie Anm. 3), S. 61.

²⁰Karel Stecker, in: *Hudební revue* 6 (1912–1913), S. 354.

der Lärm des Pöbels [...]“, und fügt hinzu: „Wir verstehen, daß Schönberg gerade diese Worte des französischen Dichters vertont hat.“²¹

Die Etablierung der „Wiener Schule“ in Prag

Schönberg wurde in Prag sehr bald als *die* führende Persönlichkeit einer ‚Schule‘ bezeichnet, zugleich aber immer als Außenseiter betrachtet, bei dem „kein Zusammenhang mit der vorangegangenen Entwicklung der Musik zu finden“ sei.²² Die erste objektive Bewertung Schönbergs von Seiten eines Musikwissenschaftlers schrieb Vladimír Helfert im Zusammenhang mit der Aufführung des *Liedes der Waldtaube* aus den *Gurre-Liedern* im Jahre 1916:

In Schönberg hat die moderne Musik eine Erscheinung von mächtiger Potenz. Dank ihm zeigt die Musik nach Mahler wieder eine neue, außergewöhnlich starke Individualität, die, obwohl sie heute noch wenig bekannt ist, früher oder später die moderne Musik bereichern wird. Im Interesse unserer [d. h. tschechischer] Musik ist es dann, sich mit der großen Erscheinung Schönberg so bald als möglich auseinanderzusetzen.²³

Für den 27. Jänner 1916 hat Zemlinsky im Orchester-Zyklus des Neuen deutschen Theaters die Aufführung von Schönbergs 1. Kammersymphonie, op. 9, geplant.²⁴ Über diese Idee hat er Schönberg zum ersten Mal im September 1915 informiert,²⁵ zur Aufführung ist es jedoch nicht gekommen. Am 23. Oktober 1915 antwortete Schönberg ablehnend:

Lieber Alex, so sehr ich mich über deine Absicht, meine Kammersymphonie aufzuführen, freue und so groß auch mein Wunsch ist, dieses Werk endlich einmal zu hören (denn es ist noch niemals ausreichend probiert und zur vollständigen Klarheit gebracht worden), so möchte ich doch bitten, davon abzusehen, solange der Krieg dauert. [...] führe lieber eines meiner älteren Werke auf; entweder Pelleas; oder vielleicht ein Stück aus den Gurreliedern; kurz etwas, was heute bereits auf eine freundliche Aufnahme seitens des Publikums rechnen darf. Wenn ich daran denke, wie übel bei euch mein Pelleas behandelt wurde, wie sogar die Orchesterlieder Widerspruch hervorriefen,

²¹Ebd.

²²Václav Štěpán, in: *Hudební revue* 6 (1912–1913), S. 463.

²³Vladimír Helfert, in: *Smetana* 6 (1915–1916), S. 73.

²⁴Die Aufführung wurde in: *Hudební revue* 9 (1916), S. 52, angezeigt.

²⁵Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 143.

wenn ich mich aber insbesondere des Skandals beim Pierrot lunaire erinnere, nach dem mein Name wochenlang durch sämtliche Blätter des In- und Auslands gieng (unter dem Titel „Schönberg-Skandal in Prag“), so ist es gewiß nicht Feigheit, wenn ich dem jetzt ausweichen will. In Friedenszeiten – meinen Kriegszeiten – will ich gerne wieder meinen Buckel hinhalten.²⁶

Am 27. Jänner 1916 wurde also im Zyklus des Neuen deutschen Theaters das *Lied der Waldtaube* aus den *Gurre-Liedern* aufgeführt,²⁷ und zwar in der von Anton Webern angefertigten Fassung für reduzierte Orchesterbesetzung. Zemlinsky schrieb an Schönberg, daß dieser über Aufführung und Erfolg wahrscheinlich bereits von Webern informiert worden sei, und daß er das Stück „zur Alpensymphonie v. Strauß [!]“ wiederholen werde.²⁸ Es handelte sich um ein außerordentliches Konzert des Orchesters des Neuen deutschen Theaters am 12. Februar 1916, an dem Ludwig van Beethovens *Eroica* und Strauss' *Alpensymphonie* aufgeführt wurden. Das *Lied der Waldtaube* wurde also binnen zweier Wochen wiederholt. Zum ersten Mal hat in diesem Zusammenhang der Musikhistoriker Zdeněk Nejedlý geschrieben, der von einer „gewaltigen Tragik“ des Werkes und einem „fest aufgebauten Kunstmonument“ sprach.²⁹

Am 25. Februar 1916 gastierte in Prag das Leipziger Gewandhausquartett, das im Deutschen Kammermusikverein (die Mitwirkenden sind nicht bekannt) die *Verklärte Nacht* aufführte. In der tschechischen Presse wurde das Konzert nicht kommentiert, die Aufmerksamkeit galt jedoch kurz darauf der Aufführung des Werkes durch das Böhmisches Quartett im Tschechischen Kammermusikverein (mit Václav Talich als Bratschisten und František Šimůnek am Violoncello) am 8. Oktober 1917.³⁰ Karel Hoffmeister

²⁶Ebd., S. 146–147. Ein Teil des Briefes wurde (auf Wunsch Schönbergs, siehe sein Brief an Zemlinsky vom 23. Jänner 1916, Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 150) im *Prager Tagblatt* am 23. Jänner 1916, und ein Teil in tschechischer Übersetzung in *Hudební revue* 9 (1916), S. 180, abgedruckt.

²⁷Weiters standen auf dem Programm Mozarts Serenade für Streicher [?] und Karl Goldmarks Symphonie *Ländliche Hochzeit*, Solistin war Susanne Jicha.

²⁸Undatiert Brief (Jänner 1916), siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 150.

²⁹Zdeněk Nejedlý, in: *Smetana* 6 (1915–1916), S. 132.

³⁰Am Programm standen weiters Johannes Brahms, Sextett op. 18; Antonín Dvořák, Streichquartett op. 61; Karel Boleslav Jiráček, Streichquartett op. 9; Vítězslav Novák, *Balladisches Trio* op. 27; Václav Štěpán, *Smutné sny* [Die traurigen Träume], Phantasie in Form von Variationen für Klavier op. 8; Ludwig van Beethoven, Streichquartett op. 131.

hat im Werk zu viel Melancholie gefunden und dessen Struktur als nicht geschlossen bezeichnet.³¹ Diese seine Meinung konnte auch im Kontext mit den anderen aufgeführten Werken entstanden sein, die sich alle an die klassische Formgestaltung gehalten haben; übrigens wurde am 17. Dezember desselben Jahres (1917) die *Verklärte Nacht* im Tschechischen Kammermusikverein wieder gespielt, und Hoffmeister schrieb aufs neue: „Mit jedem Anhören scheint mir die Kraft des Werkes schwächer zu sein.“³²

Am 28. Februar 1918 hat Zemlinsky mit dem Orchester des Neuen deutschen Theaters wieder *Pelleas und Melisande* aufgeführt, gemeinsam mit der *Akademischen Festouvertüre* von Johannes Brahms und Beethovens *Eroica*.³³ Otakar Nebuška drückte sich zuerst sehr kritisch zum Repertoire des Neuen deutschen Theaters aus, an dem

das ‚Dreimäderlhaus‘, diese Schändung des großen Franz Schubert in der niedrigen Sentimentalisierung durch seine kleinen Stammesgenossen [...],³⁴ ständig wiederholt würde und nur vereinzelt von den Opern ‚Don Juan‘, ‚Die Entführung aus dem Serail‘, ‚Fidelio‘, ‚Die Jüdin‘, ‚Martha‘, ‚Der Troubadour‘, ‚Tristan‘ (zum Todestag Wagners), ‚Zar und Zimmermann‘ [...] abgelöst worden seien.

Er wundert sich über die Wünsche des Prager deutschen Publikums, das

für sich das historische Verdienst reklamiert, als erstes das Genie Mozarts verstanden zu haben [...]. Der Maßstab für das höchstmögliche Niveau der Prager deutschen Theaters, was den Inhalt und die Interpretierung betrifft, bleiben auch weiter die von Alexander Zemlinsky geleiteten Konzerte. Vor allem die zwei letzten mit zwei der besten Werke Mahlers und dem Werk Schönbergs haben einen großen Durchbruch bedeutet und sind ein Beweis dafür, daß der modische Andrang des Publikums zu den philharmonischen Konzerten des Neuen deutschen Theaters eine gesunde Wurzel hat.³⁵

³¹Karel Hoffmeister, in: *Hudební revue* 11 (1918), S. 81.

³²Ders., in: *Hudební revue* 11 (1918), S. 167–168.

³³Der Aufführung ist ein die Retuschen und Striche betreffender Briefwechsel zwischen Schönberg und Zemlinsky vorangegangen. Siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 184–186.

³⁴Er nennt die Operetten von Leo Ascher, Albert Szirmai, Oskar Nedbal, Leo Fall, Georg Jarno, Jean Gilbert, Emmerich Kálmán, Oscar Straus u. a.

³⁵Otakar Nebuška, „Německé divadlo. Filharmonické koncerty v Novém německém divadle“ [Das deutsche Theater. Die philharmonischen Konzerte im Neuen deutschen Theater], in: *Hudební revue* 11 (1918), S. 253–256, hier S. 254.

Nebuška spricht dem Werk Schönbergs, wie auch der Interpretierung Zemlinskys, große Anerkennung aus. Er erinnert an die misslungene Aufführung vor sechs Jahren, bei der

die Unerfahrenheit des Komponisten in der Kapellmeisteraufgabe viele Unklarheiten in der Interpretierung verursacht hat und die Aufnahme dieses, nach dem bei uns bereits bekannten Sextett *Verklärte Nacht* entstandenen op. 5, schwierig gemacht hat. Diese beiden Werke zeigen, wie mächtig die Erfindungskraft Schönbergs und seine Fähigkeiten sind, ein Musikwerk zu bauen.

Seine Melodik habe seine Wurzeln in der Chromatik von *Tristan*, seine Instrumentierung vergleicht Nebuška mit jener von Richard Strauss, die Auffassung der Vorlage mit Claude Debussy, der eine „Schicksalstragödie“, während Schönberg ein „lyrisches Gedicht“ komponiert habe. Der Bruder-mörder Golo Maeterlincks werde aus einem Intriganten zu einem Märtyrer verwandelt.³⁶ Nebuška konstatiert auch, „mit welcher Teilnahme die Einstudierung und die Aufführung durch Zemlinsky von der ganzen Gruppe der älteren und jüngeren Gemeinde des Deutschen Theaters verfolgt worden sei: Theumann, Dr. Jalowetz, Webern, Schwarz.“³⁷ Schönberg hat den Proben und dem Konzert beigewohnt. Dieser Aufenthalt gehörte zu seinen glücklichen Prager Erlebnissen.³⁸

In den Jahren 1904 bis 1918 ist Schönbergs Name in Prag 13 Mal auf den Konzertprogrammen erschienen, dabei fanden fünf Erstaufführungen in den deutschen Musikkreisen, zwei in den tschechischen statt. Die Referenten der tschechischen Musikpresse waren vorwiegend praktische Musiker und Komponisten, die zum Teil auch sehr aufrichtig bekannt haben, die Musik Schönbergs trotz aller Mühe nicht zu verstehen.

³⁶Interessant ist die Parallele, die Nebuška zwischen der Auffassung von Debussy – nämlich in der Vorausbestimmung durch das Schicksals im Sujet – und der Oper *Eva* von Josef Bohu slav Foerster zieht. *Eva*, Foerstes op. 50, entstand nach dem Libretto des Komponisten auf Grund eines Dramas von Gabriela Preissová, uraufgeführt wurde sie am 1. Jänner 1899 am Nationaltheater Prag (die Wiener Erstaufführung fand unter dem Titel *Marja* an der Volksoper am 21. Dezember 1915 statt).

³⁷Nebuška, *Německé divadlo* (wie Anm. 35), S. 255–256. – Der Regisseur Siegfried Theumann (1879–nach 1939), ursprünglich Geiger (er hat bei der Uraufführung von Zemlinskys Streichquartett A-Dur mitgewirkt), war 1913–1920 am Neuen deutschen Theater engagiert. Mit „Schwarz“ ist wahrscheinlich der Kapellmeister Gerhard Schwarz gemeint, der am Neuen deutschen Theater in der Saison 1917/1918 engagiert war.

³⁸Brief Schönbergs an Zemlinsky vom 6. März 1918, siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 189.

Die moderne Musik in der Tschechoslowakischen Republik

Nach dem Zerfall der Monarchie wurde von den Tschechen die ‚Entdeutschung‘ der Kultur verlangt; das bedeutete vor allem ‚Entwienerung‘. So appellierte z. B. der Komponist und Musikkritiker Karel Boleslav Jirák (1891–1972) an die Prager Deutschen:

Bei aller Akzentuierung der Eigentümlichkeit und Bedeutung der tschechischen Deutschen ist ihr Kulturleben doch nur ein Aufguss des deutschen Lebens außerhalb des tschechischen, vor allem nämlich des *w i e n e r i s c h e n* [Lebens]. Die Abhängigkeit der Prager (und noch mehr der Brüner) Deutschen von Wien ist noch zu lebendig. [...] Das Musikleben der Prager Deutschen wird, wie früher, von Wien beherrscht. Das sieht man trotz aller Bemühungen [...] vor allem im Theater, in dem das entscheidende Wort der durch seine Abstammung und Erziehung ganz wienerisch orientierte Zemlinsky hat. [...] Wenn die deutsche Minderheit nicht nur in Prag, sondern in der Tschechoslowakei überhaupt ihr eigenes kulturelles Leben haben will, dann wird sie vor allem alle diejenigen beseitigen müssen, die aus dem deutschen Prag eine Wiener Vorstadt machen.³⁹

Die Situation im Herbst 1918 wird vielleicht von einem Brief Zemlinskys an Schönberg vom 5. November gut charakterisiert:

Wir haben natürlich gründlich überlegt, ob wir nicht nach Wien sollen. Zunächst aber ist keine dringende Veranlassung dazu da. Der ‚Narodny viber‘⁴⁰ ist bewunderungswürdig durch seine Organisation. *Vorläufig* ist höchste Ordnung und Sicherheit. Wie es in einer Stunde vielleicht schon ist – ist etwas anderes! Die Befürchtung liegt auf allen wie ein Alp, daß die bolschewistischen Elemente die Oberhand bekommen, den Narodny vybor wegfegen – u. dann – !!! Aber ähnlich ist es ja doch in Wien auch. Dazu kommt, daß ich in Wien *sofort* hungern muß, während ich hier erst in der nächsten Zeit so weit sein werde. Das Deutschtum hier wird zusammenbrechen, auch wenn es ‚geduldet‘ wird u. damit natürlich das Theater. [...] Alles schwenkt zum Tschechoslowakischen Staat! Juden u. Deutsche u. hauptsächlich Juden!⁴¹

³⁹Karel Boleslav Jirák, „Pražské němectví a česká hudba“ [Das Prager Deutschtum und die tschechische Musik], in: *Listy Hudební matice* 3 (1923–1924), S. 4–8, hier S. 7 und 8.

⁴⁰Národní výbor = Nationalausschuß.

⁴¹Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 201.

Im Prozeß der Etablierung der ‚Wiener Schule‘ (und der modernen Musik überhaupt) in Prag spielte eine entscheidende Rolle die Presse, die dank ihrer Zweisprachigkeit imstande war, die einheimischen Tendenzen mit den internationalen Geschehnissen zu konfrontieren und gegenseitig Informationen auszutauschen – ein Vorteil, der nach dem Zweiten Weltkrieg verlorengegangen ist. Die deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften des Auslandes hatten ihre Berichterstatter in Prag, die auch über das tschechische Musikleben informierten, und auch das Publikum in der Tschechoslowakei wurde durch seine deutschsprachige Presse über die Ereignisse auf dem Gebiet der modernen Musik im Ausland laufend informiert. Die Mitteilungen über Schönberg und das ‚junge Wien‘ kamen von den auswärtigen Berichterstattern Egon Wellesz, Robert Konta, später Paul Stefan, Paul Amadeus Pisk, Willi Reich, Erwin Felber, Hans Heinz Stuckenschmidt und anderen. Ihre Artikel sind eine unentbehrliche Quelle für Informationen über das Vereinsleben, das wichtigste Forum zur Propagierung der modernen Musik.

Das Vereinsleben. Alois Hába

Mit Schönberg ist die Existenz der Prager Zweigstelle des Vereins für musikalische Privataufführungen verbunden.⁴² Seine Funktion hat 1924 der seit 1906 bestehende Literarisch-künstlerische Verein übernommen, der auch als deutsche Sektion der tschechoslowakischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) fungierte. Die Existenz des Schönberg-Vereins gab den Impuls zur Gründung seines tschechischen Pendants, des *Spolek pro moderní hudbu* [Verein für moderne Musik], 1920,⁴³ dessen Programm die Inspiration durch den Schönberg-Verein verrät:

Wir gründen einen Verein zur Pflege der modernen Musik. Es wird kaum notwendig sein, seine Unerläßlichkeit denjenigen zu beweisen, die nicht dem einseitigen Kultus künstlerischer Vergangenheit sich

⁴²Siehe dazu u. a. Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*. Musik-Konzepte 36, München 1984; Ivan Vojtěch, „Verein für musikalische Privataufführungen in Prag. Versuch einer Dokumentation“, in: *Miscellanea musicologica* 36, Praha 1999.

⁴³Jitka Ludvová, „Spolek pro moderní hudbu v Praze“ [Der Verein für moderne Musik in Prag], in: *Hudební věda* 13 (1976), S. 147–173. – Bald folgten weitere tschechische Vereine und Vereinigungen, die sich der modernen Musik gewidmet haben: *Klub českých skladatelů* [Klub tschechischer Komponisten], die Gruppen *Nezávislí* [Die Unabhängigen] und *Několik* [Die Einigen]. *Nezávislí* und *Několik* haben sich im Jahre 1924 zum Verein *Přítomnost* [Gegenwart] zusammengeschlossen.

verschrieben haben. [...] Es fällt uns überhaupt nicht ein, die Majorität des Musikpublikums abzulehnen – doch für diese existieren andere Wege. [...] Jede reife und ehrliche Äußerung zeitgenössischer Musik [...] kann bei uns aufgeführt werden.⁴⁴

Dieser Verein übernahm dann die Funktion der tschechischen⁴⁵ Subsektion der tschechoslowakischen Sektion der IGNM, deren Tätigkeit vor allem mit dem Namen Alois Hába verbunden ist. Mit Hába, der im Jahre 1923 nach Studien bei Franz Schreker in Wien und Berlin in seine Heimat zurückgekehrt war, kam eine Persönlichkeit nach Prag, die man ohne Übertreibung als ‚Hecht im Karpfenteich‘ bezeichnen kann. Bereits die Tatsache, daß er als mit ‚österreichisch-deutscher‘ Schulung und Erfahrung Gekommener verstanden wurde, bedeutete ein gewisses Markenzeichen. Er wurde auch sofort mit der Wiener Moderne verglichen, wie z. B. in der Rezension seiner Klaviersonate, op. 3:

Alois Hába ist ein Wiener Tscheche [!] und nach der nun erschienenen Sonate ein Vertreter der modernsten Richtung Schönbergs, wie sie aus dessen neuesten Orchester-, Klavier- und Liederkompositionen bekannt ist. Der Kern der Musik Schönbergs beruht in der Harmonik, die den Reichtum der farbigen Wirkung der Modulationen und Alterationen maximal verwendet. Was die Sonate Hábas in diesem Sinne bringt, überwindet den Lehrer. [...] Der Grundton der Sonate ist beständig schmerzhaft, ohne energisch-männliche Züge. [...] Unsere von der eisernen Zeit geschwächten Nerven brauchen wirklich ein anderes seelisches Bad als eine dauernde Anhäufung von harmonischen Effekten, die leider in der modernen ausländischen wie auch in der tschechischen Musik zur Regel geworden ist.⁴⁶

Später findet man die Vergleiche der Kompositionssprache Hábas mit jener von Schönberg auch im positiven Sinn, wie z. B. in der Rezension Mirko Očadlíks nach der Uraufführung von Hábas *Toccata quasi una Fantasia* für Klavier:

⁴⁴ „Prohlášení Spolku pro moderní hudbu“ [Erklärung des Vereins für moderne Musik], in: *Hudební revue* 13 (1919–1920), S. 287. Zitiert nach der von Ivan Vojtěch auf Deutsch veröffentlichten Fassung des Vereinsprogramms, siehe Vojtěch, Privataufführungen (wie Anm. 42), S. 123–125.

⁴⁵ Mit Alexander Moyzes, dessen Bläserquintett im Jahre 1935 beim Musikfest in Prag aufgeführt wurde, hat ein slowakischer Komponist zum ersten Mal an der Tätigkeit der tschechoslowakischen Sektion teilgenommen.

⁴⁶ Vojtěch Kühnel, „Nové hudebniny“ [Neue Musikalien], in: *Dalibor* 36 (1919), S. 135.

Die souveräne kombinatorische Kunst, die dem grundlegenden symmetrischen Prinzip in der Wahl der Intervalle folgen, es aber auch zerstören kann, kommt hier mit einem solchen Anspruch zur Geltung, wie es in den guten Werken der Schönberg-Schule der Fall ist.⁴⁷

Alois Hába trat der IGM – ihrer Sektion in Deutschland – noch während seines Studiums in Berlin bei. Unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat meldete er sich zur tschechoslowakischen Sektion. Ihre Gründung und der Beitritt der Tschechoslowakei zu dieser internationalen Gesellschaft wurde jedoch nicht eindeutig positiv begrüßt, man fürchtete, die erst unlängst befestigte Position der national geprägten Musik in einem unbestimmt kosmopolitischen Chaos zu verlieren.⁴⁸

Im ersten Ausschuß der tschechoslowakischen Sektion der IGM fungierten Erich Steinhard (deutsche Subsektion) und Václav Štěpán (tschechische Subsektion), der jedoch durch Karel Boleslav Jiráček (der auch an der Konferenz in London im Jänner 1923 teilgenommen hat) abgelöst wurde. Bei dieser Konferenz wurde Alexander Zemlinsky in die erste internationale Jury gewählt, was in Prag zu einem national motivierten und durch die Presse entfalteten Streit geführt hat.⁴⁹

In dieses Umfeld ist Alois Hába als überzeugter Modernist gekommen, der bereits die Aufführungen seiner ersten im Mikrointervallsystem komponierten Werken hinter sich hatte. Hábas persönliche Beziehung zu Schönberg besaß mehrere Ebenen – er fühlte sich als gleichberechtigter Innovator, zugleich aber auch als Konkurrent. Auch als Theoretiker stand er in Konfrontation zu Schönberg, was einer der Impulse für die Verfassung seiner *Neuen Harmonielehre*⁵⁰ gewesen war. Hába vertrat mit seinem ‚Athematismus‘ die absolute Freiheit des musikalischen Denkens, für das die dodekaphonen Reihen (= Themen) eine Einschränkung der schöpferischen Kräfte

⁴⁷Sigel „M. O.“ [= Mirko Očadlík], in: *Klíč* 2 (1931–1932), S. 67.

⁴⁸Z. B. Emil Axman, „Nechte cizích, mluvte vlastní řečí“ [Lassen Sie die Fremden, sprechen Sie mit Ihrer eigenen Sprache], in: *Lísty Hudební matice* 3 (1923–1924), S. 165–170.

⁴⁹Siehe dazu Vlasta Benetková (Reittererová), „K historii československé sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu a jejích festivalů (I.)“ [Zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für moderne Musik und ihrer Festivals], in: *Hudební věda* 33 (1996), S. 139–158, insbes. S. 141 f.

⁵⁰Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig 1927.

darstellen würden.⁵¹ Die Bedeutung der Schönberg-Schule für die Musik des 20. Jahrhunderts stand für ihn jedoch außer jeder Diskussion, und in diesem Sinne hat er sich mehrmals ausgedrückt. In den 1930er Jahren betrachtete er die Musik der Wiener Schule auch vom politischen Standpunkt aus:

Alban Berg bildet mit Arnold Schönberg und A. Webern eine Gemeinschaft jener schöpferischen Persönlichkeiten, die die Grundlage für die europäische moderne Zwölftonmusik, die Musik des 20. Jahrhunderts, gelegt haben. [...] Die Meinung einiger Komponisten und Kritiker, daß die Musik Schönbergs, Weberns und Bergs überwunden sei, ist falsch. Wer behauptet, daß er diese Musik ignoriert, sei es aus schöpferischer Bequemlichkeit, weil er die Aktualität dieser Musik in der Entwicklung nicht verstanden hat, weil er von den konservativen Snobs und Ignoranten geängstigt ist, oder sich vor der ‚Diktatur des Proletariats‘ fürchtet, und lieber an den älteren Vorbildern der Vergangenheit haftet, der belügt sich selbst und die Öffentlichkeit ebenfalls. Ein solcher Mensch ignoriert den kollektiven Bau der modernen nationalen Musik und der Weltmusik. Wenn das russische Proletariat heute die Freude verspürt, neue Lebensformen aufbauen zu dürfen, dann kann es auch die Freude und Solidarität eines modernen Komponisten verstehen, der neue Formen der Tonkunst schafft.⁵²

Im folgenden kommt Hába jedoch – wie in fast allen seiner Texte – auf sich selbst zu sprechen:

Die Vierteltonmusik respektiert die Klangprinzipien der drei genannten Initiatoren [...], sie hat aber auch eigene Klanggesetze. Mit ihrem freien athematischen Stil bildet sie vielmehr das grundsätzliche Gegenteil nicht nur zur Musik von Schönberg, Webern und Berg,

⁵¹Dazu Jiří Vysloužil: „Alois Hába, Arnold Schönberg und die tschechische Musik“, in: Wolfgang Burde (Hg.), *Aspekte der Neuen Musik*. Prof. Hans Heinz Stuckenschmidt zum 65. Geburtstag, Kassel 1968, S. 58–67; Vlasta Reittererová, „Alois Hába – Experimentator oder Eklektiker?“, in: Jan Bata, Jiří K. Kroupa, Lenka Mráčeková (Hg.), *Lit-tera Nigro scripta manet. In honorem Jaromír Černý*, Praha 2009; Lubomír Spurný, „Was ist neu an Hábas ‚Neuer Harmonielehre‘?“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (Varia)*, 2007 (hg. 2009), Nr. 3, S. 25–35; Vlasta Reittererová / Lubomír Spurný, *Alois Hába. Mezi tradicí a inovací* [Zwischen Tradition und Innovation], KLP Praha 2014.

⁵²Alois Hába, „Zakladatel moderní nauky o harmonii (František Zdeněk Skuherský)“ [Der Begründer der modernen Harmonielehre (F. Zd. S.)], in: *Klíč* 1 (1930–1931), S. 81–84.

sondern zum Hauptteil der europäischen Musik vom 13. bis zum 20. Jahrhundert.⁵³

Zu Beginn der 1920er Jahre hat Hába die *Harmonielehre* Schönbergs studiert,⁵⁴ zur selben Zeit, in der sich auch Leoš Janáček mit Schönbergs Werk befaßt hat. Über das Exemplar des Buches von Schönberg aus Janáčeks Nachlaß haben bereits vor Jahren Jiří Vysloužil und Miloš Štědrón gearbeitet.⁵⁵ Ein Exemplar mit einigen Glossen befand sich auch in Hábas Besitz.⁵⁶ Die Kompositionstechniken von Janáček und Hába sind völlig verschieden. In den 1920er Jahren hatte Hába für Janáčeks kurzatmige Motive, seine Wiederholungen usw. kein Verständnis. Erst später, als der internationale Ruhm Janáčeks gewachsen war, hat er sich allmählich zu dessen Propagator gewandelt. Im Buch Schönbergs haben beide tschechischen Komponisten fast identische Passagen gründlich studiert, dieselben Seiten wahrscheinlich übersprungen, und einige Stellen fast identisch kommentiert. Bei einigen Stellen gibt es natürlich auch grundlegende Unterschiede. Ein Beispiel von vielen: Zum Absatz „Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge“ notierte Janáček das Wort *tlach* [Quatsch], Hába hat diese Passage jedoch der ‚Ich-Kraft‘ aus der *Philosophie der Freiheit* des Anthroposophen Rudolf Steiner zugeordnet. Die dritte Quelle für dieses Thema liegt im Wiener Schönberg Center, nämlich die *Neue Harmonielehre* von

⁵³Ebd. – Die erste und eigentlich einzige Komposition Hábas, die unter dem Einfluß Schönbergs entstehen sollte, ist seine Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester, op. 8 (1921), uraufgeführt beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereines in Düsseldorf 1922, Solist Eduard Erdmann. Siehe dazu auch Jiří Vysloužil, „K Hábovu postavení ve vývoji české a evropské moderní hudby“ [Zur Position von Alois Hába in der Entwicklung der tschechischen und der europäischen modernen Musik], in: *Hudební věda* 2 (1965), S. 567–584, insbes. S. 570; derselbe, Hába, Schönberg und die tschechische Musik (wie Anm. 51).

⁵⁴Jiří Vysloužil erwähnt eine vom Komponisten selbst mitgeteilte Episode aus der Klasse Nováks, nach der sich Novák mit Vorbehalt für die Dissonanzen Schönbergs erklärt habe. (Jiří Vysloužil, *Alois Hába*, Praha 1974, S. 52–53, Anmerkung). Hába könnte Schönbergs Harmonielehre auch aus diesem Anlaß studiert haben, was für seine eigenwillige Natur nur charakteristisch wäre.

⁵⁵Jiří Vysloužil, „Leoš Janáček a naše doba“ [L. J. und unsere Zeit], in: *Hudební rozhledy* 11 (1958), S. 18; Miloš Štědrón, „Janáček a [und] Schönberg“, in: *Časopis Moravského musea* (Acta Musei Moraviae) XLIX (1964), S. 237–258.

⁵⁶Reittererová, „Alois Hába – Experimentator oder Eklektiker?“ (wie Anm. 51).

Hába⁵⁷ aus dem Besitz Arnold Schönbergs, in der sich auch einige Kommentare befinden. Zu Hábas Frage: „Ich weiß nicht, ob und wie weit sich Schönberg mit der altgriechischen Theorie befaßt hat“⁵⁸ hat Schönberg bemerkt: „gar nicht“. Zum von Hába formulierten Vergleich der abgeleiteten griechischen Tonarten mit den akzidentiellen Tonreihen schrieb Schönberg: „wieso?“⁵⁹ Zur weiteren Erklärung Hábas über die verwandte Betrachtung der alten Griechen und der neuzeitlichen (Schönbergs) Auffassung am Beispiel der Quartakkorde gibt es eine (teilweise abgeschnittene) Bemerkung: „[...] Aber ich begreife gar [nicht] wie er zu diesem [...] kommt! [...] Und deswegen müssen die Ordnungsversuche identisch sein?“⁶⁰ Auf der folgenden Seite schrieb Schönberg zum Beispiel der Konstruktion der Terzen-dreiklänge: „Wer tut das?“, und beim Satz, daß die Terzen- ebenso wie die Quartendreiklänge als Ausgangspunkt der Polytonalität dienen können, steht die Frage Schönbergs „wieso?“⁶¹ Dieselbe Reaktion Schönbergs („wieso?“) findet man auch weiter unten, wo Hába schreibt:

Der Unterschied zwischen einer C-dur-Leiter, einer Terzenleiter, welche aus den sieben Tönen der C-dur-Leiter besteht, und einer Schönbergschen Grundgestalt, welche gleichfalls aus den sieben Tönen der C-dur-Leiter besteht, liegt nur in der Art der verschiedenen Reihenfolge der sieben Töne.⁶²

Eine andere Formulierung Hábas hat Schönberg unterstrichen und mit einem Fragezeichen versehen, und zwar:

Ich habe mich persönlich konsequent für die nicht thematische Polyphonie entschieden und fasse die Leiter als konstruktive Grundbasis auf – nicht die Grundgestalt im Schönbergschen Sinne. Dies betone ich nur der prinzipiellen Klarheit wegen.⁶³

⁵⁷Hába, *Neue Harmonielehre* (wie Anm. 50). Schönbergs Glossen am Rande der Seiten sind leider durch das später (von Schönberg selbst) vorgenommene Einbinden des Buches beschädigt worden.

⁵⁸Ebd., S. 9.

⁵⁹Ebd., S. 9.

⁶⁰Ebd., S. 14.

⁶¹Ebd., S. 15.

⁶²Ebd., S. 21.

⁶³Ebd., S. 50.

Viel Licht hat Hába offensichtlich mit seiner vagen Formulierung in die Sache nicht gebracht. Schönberg überführt Hába sogar der falschen Zitierung seines Buches, wenn dieser schreibt:

Aus zwei Aussprüchen Schönbergs: ‚Der Klang ist undiskutabel‘ und ‚Harmonielehre wird erst in 100 Jahren entstehen können‘, ist wohl zu merken, daß Schönberg eine Aufstellung der Harmonielehre, welche die Gesetzmäßigkeit der modernen Musik enthalten würde, für außerordentlich schwierig hält.

Dazu bemerkte Schönberg: „Das habe ich nicht gesagt. Die Harmonie steht nicht zur Diskussion.“⁶⁴

In seinem Bericht über das IX. Internationale Festival der IGNM im Jahre 1931 (Oxford – London) zählt Hába zur fortschrittlichen Komponistengeneration Schönberg, Ferruccio Busoni, Debussy, Béla Bartók, Karol Szymanowski, Aleksandr Skrjabin und Igor Strawinsky (mit Ausnahme der Werke aus dessen letzterer Zeit), von den tschechischen Komponisten Novák, Suk und Otakar Ostrčil, weil sie

vom harmonischen Fünf- bis zum Sechs- bzw. Zwölfklang gelangt sind. [...] Wenn die ältere Generation (Schönberg und seine Zeitgenossen) ihren Fortschritt am Vergleich mit Wagners Musik gemessen hat, muß die jüngere Generation des 20. Jahrhunderts mit Recht ihren Fortschritt an den Klangformen des Schaffens von Schönberg messen.⁶⁵

Bis jetzt hat Hába sich selbst nicht genannt, die Gelegenheit zur Selbstpropagierung hat er jedoch auch hier nicht vermieden:

Streng und genau genommen, stellt die Vierteltonmusik des 20. Jahrhunderts im Vergleich zu dem Schönbergischen und beliebigem anderen Klang einen Fortschritt dar. Auch jene europäischen Komponisten, die sich der von Schönberg aufgebauten Klangbasis in ihrer

⁶⁴Mit dem Verhältnis der theoretischen Systeme von Hába und Schönberg zueinander befaßte sich Jiří Vysloulil auch in: „Alois Hába und die Dodekaphonie“, in: *Schweizerische Musikzeitung* 118 (1978), Heft 3, S. 95–102. Eine, was Hábas theoretische Leistungen betrifft, eher skeptische Ansicht formulierte Rudolph Stephan in: „Hába und Schönberg. Die Wiener Schule und die tschechische Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Rudolf Pečman (Hg.), *Colloquium Musica Bohemica et Europaea* Brno 1970, Brno 1972, S. 407–418.

⁶⁵Alois Hába, „IX. mezinárodní hudební festival“ [Das IX. Internationale Musikfest], in: *Klíč* 2 (1931–1932), S. 4–8, hier S. 5.

inneren Entwicklung wenigstens annähern, kann man zu den Fortschrittlichen rechnen.⁶⁶

Als Schüler bzw. Anhänger Schönbergs und Bergs nennt er dann Philipp Jarnach, Otto Jokl und Lev Knipper. Als neue musikalische Erscheinung, was den Klang, die technischen Mittel, die Ökonomie und Vollkommenheit der Form betrifft, und als das kühnste Werk überhaupt bezeichnet er die *Symphonie für kleines Orchester* (*Symphonie op. 21*) von Anton Webern.⁶⁷

Hába hat seinen Standpunkt zu Schönberg in seinem Beitrag für den Sammelband *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* formuliert, indem er wieder dessen Verdienste um die Befreiung des schöpferischen Geistes erwähnt, den er jedoch später in seinem eigenen strengen System gefesselt habe:

Schönberg, der in seinen letzten Werken den strengsten thematischen Stil aus dem Zwölftöne-Bewußtsein zur Darstellung gebracht hat, zeigte in dem Monodram ‚Die Erwartung‘ auch den Weg zur Gestaltung des freien unthematischen Musikstils, da in diesem Werke die thematische Gestaltungsart an einigen Stellen nur einzelne Ausnahmen bildet. Ich und meine Schüler [...] streben die Ausbildung des freien unthematischen Musikstils und neuer Formen in diesem Stil an; im Zwölftonsystem, wie im Viertelton- und Sechsteltonsystem. In diesem Streben fühlen wir uns nahe dem seinerzeit intensivsten Streben Schönbergs nach der musiksöpferischen Gestaltungsfreiheit, bevor er sich bewußt auf die Basis des strengsten thematischen Musikstils in seinen letzten Werken gestellt hat. Wir sind uns jedoch dessen bewußt, daß Schönberg gerade in diesen Werken [...] die gesamte kompositorische Weisheit der letzten sieben Jahrhunderte zu einer Synthese in einer neuen Klangart erfaßt und der neuen Musikentwicklung einverleibt hat. Auch darin besteht die Einzigartigkeit der geistigen Potenz Arnold Schönbergs, zu der wir uns gerade in dieser chaotischen Zeit bewußt bekennen.⁶⁸

Wenn die Werke der tschechischen Komponisten mit denen Schönbergs verglichen wurden, so hat sich das lediglich auf die chromatisierte Harmonik und die lineare Melodik bezogen. Unter den deutschsprachigen Komponisten in der Tschechoslowakei befanden sich jedoch zwei Persönlichkeiten,

⁶⁶Ebd.

⁶⁷Ebd., S. 6.

⁶⁸Alois Hába, „Schönberg und die weiteren Möglichkeiten der Musikentwicklung“, in: *A. Schönberg zum 60. Geburtstag 13. September 1934*, Wien 1934.

bei denen engere Beziehungen zu Schönberg belegbar sind. Der erste ist Viktor Ullmann (1898–1944), dessen mehrfache Fassungen seiner *Schönberg-Variationen* einen Beweis der künstlerischen Auseinandersetzung des Schülers mit seinem Lehrer darstellen. Außer seiner Bewunderung für Mahler war Ullmann ein großer Verehrer von Alban Berg. Die Variationsform, die Fuge und das Problem der Form überhaupt bedeuteten für ihn eine ständige Herausforderung. Dem entspricht auch der in seinem sogenannten Tagebuch aufgezeichnete Aphorismus: „Der Mensch ist eine Doppelfuge, deren Contra-Subjekt die Umkehrung des Subjekts ist.“⁶⁹

Der zweite Komponist war der Deutsch-Böhme Fidelio Friedrich Finke. Sein Klavierzyklus *Gesichte* (1921) wurde als Pendant zu *Pierrot lunaire* bezeichnet, sein 1. Streichquartett hat er Schönberg gewidmet,⁷⁰ sein Streichquartett *Der zerstörte Tasso* mit Vokal-Solo ist mit dem 2. Streichquartett Schönbergs verglichen worden.⁷¹

Die bedeutenden Prager Aufführungen der Wiener Schule

Zu den wichtigsten Aufführungen von Werken der Wiener Schule in Prag in der Zwischenkriegszeit gehören die Erstaufführungen der 1. Kammer-symphonie und der *Gurre-Lieder*, die Uraufführung des Monodramas *Erwartung* sowie die Erstaufführung des *Wozzeck* von Alban Berg im Jahre 1926 am tschechischen Nationaltheater.⁷²

Was die Schönbergs 1. Kammer-symphonie, op. 9, betrifft, waren es die Tschechen, die das Werk zur Erstaufführung gebracht haben, und zwar am 29. Februar 1920 durch 15 Mitglieder der Tschechischen Philharmonie unter Václav Talich. Karel Hoffmeister, der (wie bereits erwähnt wurde) die *Verklärte Nacht* mit den Jahren für ein fast veraltetes Werk gehalten hat, zeigte für die 1. Kammer-symphonie großes Verständnis und hat ihre Aufführung

⁶⁹ Viktor Ullmann. *Der fremde Passagier. Ein Tagebuch in Versen*, hg. von Vlasta Benetková (Reittererová), mit Erläuterungen von Jan Dostal) (= *Verdrängte Musik*, Bd. 2, red. von Hans-Günther Klein), Hamburg 1992, S. 67–118, hier S. 98, bzw. ²1995, S. 93–141, hier S. 121.

⁷⁰ Aufgeführt vom Amar-Quartett in Donaueschingen 1922. Das einsätzigste, fast eine Stunde dauernde Quartett hat der Komponist im Jahre 1961 stark revidiert.

⁷¹ Uraufgeführt 1929 bei den sog. Auftakt-Konzerten, die Interpreten waren Julie Nessay-Bächer und ein Quartett in der Besetzung Willy Schweyda, Margaret Hönel, O. Rosenzweig und M. Linke.

⁷² Siehe Anhang 2, *Liste der Aufführungen*.

als die bedeutendste Leistung der Jahreswende 1919/20 bezeichnet.⁷³ Es gab aber auch sarkastische Stimmen, wie z. B. jene von Josef Bartoš: „Einer spielt so, der andere so, als ob jeder für sich selbst präludiert und der Komponist sich über das Publikum lustig gemacht hätte.“⁷⁴

Talichs Einstellung zur künstlerischen Persönlichkeit Schönbergs war äußerst positiv:⁷⁵

Die Musik, die dank der Spätromantik unbestritten bereichert und plastischer wurde, will wieder für sich selbst sprechen, sie will nur solche Gesetze achten, die von ihrer Selbstberechtigung stammen. Der Erfolg der reinen Musik zeigt sich allerdings bei verschiedenen Komponistentypen je nach der Entwicklungstradition der diesbezüglichen Völker verschieden. Die Deutschen, deren Kunstmusik vor allem aus dem Kirchenlied herangewachsen ist und die nach dem Kodex von Bach nur Dur und Moll kennen, reichen über die Chromatik eines Tristan zu Schönbergs Theorem der Dodekaphonie, zu einer Konstruktion, die obwohl sehr intellektuell, doch aufgrund der deutschen Entwicklung ganz berechtigt ist.⁷⁶

Mit der Aufführung der 1. Kammersymphonie wurde der Plan Zemlinskys aus dem Jahre 1916, dieses Werk in Prag aufzuführen, verwirklicht.⁷⁷

Am 19. Jänner 1921 schrieb Zemlinsky an Schönberg, daß die *Gurrelieder* „heuer bestimmt kommen – es hapert noch mit den Chören.“⁷⁸ Zur denkwürdigen Erstaufführung kam es am 9. Juni 1921. Ein ausführlicher

⁷³Karel Hoffmeister, in: *Smetana* 13 (1920), S. 265.

⁷⁴Dr. J. B. [= Josef Bartoš], „Divadlo a hudba. Z České filharmonie“ [Theater und Musik. Aus der Tschechischen Philharmonie], in: *Pokroková revue*, 16. März 1920, S. 4.

⁷⁵Talich hat sich auch an der Organisation der Prager Zweigstelle des Vereins für Privataufführungen beteiligt.

⁷⁶Václav Talich, „Co jsme dlužni Dvořákovi“ [Was sind wir Antonín Dvořák schuldig?], in: *Tempo* 13 (1933–1934), S. 311–315, nachgedruckt in: ders., *Úvahy, projevy a stati* [Betrachtungen, Reden und Aufsätze], Beroun 1983, S. 40–42, hier S. 41. Talich hat Schönbergs 1. Kammersymphonie auch während seines Engagements in Stockholm am 12. April 1929 aufgeführt, und in Prag mit der Tschechischen Philharmonie wieder am 16. Februar 1930 – diesmal in der größeren Besetzung für Streichorchester. Für alle Talich und seine Aufführungen der 1. Kammersymphonie, op. 9, betreffenden Informationen bedanke ich mich beim Verfasser einer Monographie über Václav Talich (im Druck), Milan Kuna.

⁷⁷Siehe Anm. 24.

⁷⁸Siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 221.

Artikel von Heinrich Jalowetz in *Der Auftakt* ist dieser Aufführung vorangegangen,⁷⁹ Felix Adler hat sich bereits zu den Proben geäußert:

Die Aufführung der ‚Gurrelieder‘ wird aus eigenen Kräften bestritten. Zum ersten Male wird man sämtliche deutschen Prager Sängervereinigungen einträchtig in den Dienst eines Kunstwerkes gestellt sehen. In sämtlichen Sälen, in welchen in Prag deutsch gesungen werden darf, wird schon seit Wochen und Monaten geprobt, in allen Lokalitäten des Theaters inklusive Foyer und Ballettsaal fanden gleichzeitig die nach Gruppen geteilten Orchesterproben statt, an deren Leitung sich unter dem Oberkommando Zemlinskys alle Kapellmeister des Hauses beteiligten.⁸⁰

Schönberg konnte nicht anwesend sein,⁸¹ um so mehr hat ihn sicher die Nachricht Zemlinskys „nach herrlicher grenzenlosen Jubel weckender Gurreliederaufführung“ – mit begeisterten Grüßen vom Ehepaar Zemlinsky, Heinrich Jalowetz sowie Viktor und Martha Ullmann, Felix Adler und anderen unterzeichnet – gefreut, wie auch die folgenden Briefe⁸² und selbstverständlich auch die Kritiken:

Keine Frage, daß wohl nicht der geringste Wunsch des Komponisten unberücksichtigt geblieben ist und daß Schönberg, wäre er hier gewesen, allen Grund gehabt hätte, die Prager Wiedergabe seiner ‚Gurrelieder‘ als vollendet zu rühmen. Nicht unterlassen sei es, die von Zemlinsky hingebungsvollen Helfern beim Vorstudium der Chöre, den Kapellmeistern Pella und Ullmann,⁸³ geleistete Arbeit hervorzuheben und dem Lob der außerordentlichen Darbietung des Chores

⁷⁹Heinrich Jalowetz, „Arnold Schönbergs ‚Gurrelieder‘“, in: *Der Auftakt* 1 (1920–21), S. 2–6.

⁸⁰Felix Adler, in: *Bohemia*, 8. Juni 1921, S. 8.

⁸¹Am 19. und 20. März fanden Aufführungen der *Gurre-Lieder* in Amsterdam statt, Schönberg kehrte erst am 2. Juni nach Österreich zurück. Am 4. April telegraphierte er an Zemlinsky: „Kann unmöglich so rasch Reisevorbereitungen treffen.“ Siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 225.

⁸²Text von Zemlinsky auf einer Photographie aus der Aufführung, datiert mit 10. Juni 1921, und ein undatierter Brief [Juni 1921], siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 226.

⁸³Paul Pella war am Neuen deutschen Theater 1919–22 engagiert, Viktor Ullmann 1919 zuerst als Korrepetitor und Chormeister, 1921–27 als Kapellmeister. Die Dirigier-Assistenz bei der Prager Erstaufführung der *Gurre-Lieder* bedeutete für den Schüler Schönbergs Ullmann einen wichtigen Schritt seiner Karriere. Das Engagement Ullmanns am Neuen deutschen Theater hängt vermutlich mit den Kontakten und verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Schönberg und Zemlinsky zusammen. Man

ein ebensolches für die nicht genug hoch zu rühmende Leistung des Orchesters anzufügen.⁸⁴

Am 28. November 1921 „haben sich die Prager glänzend rehabilitiert“, wie Zemlinsky schreibt,⁸⁵ und zwar bei der Aufführung von *Pierrot lunaire* als Gastspiel des Wiener Schönberg-Vereins, die für Schönberg eine große Genugtuung bedeuten sollte. Der Schriftsteller Karel Josef Beneš (u. a. der Librettist der Oper Erwin Schulhoffs *Flammen*) schrieb:

Zu dieser Mittags-Stunde betritt Schönberg die Szene. Er entdeckt die psychische Kraft eines einzigen Tones. Das Unnötige wirft er beiseite. Durch einen einzigen Sept-Akkord, ja bloß durch einen einzigen Ton ersetzt er ein großes Orchester. Er entschleierte die Bedeutung, die Tragweite und -Breite [!] der Tonfarbe. Er strebt, gleich Thakur [= Rabindranath Tagore], zur reinen Geistigkeit empor.⁸⁶

Am 8. Jänner 1923 erinnerte Zemlinsky Schönberg an dessen Erlaubnis, das Monodram *Erwartung* in Prag aufzuführen. Damals war für die Rolle der ‚Frau‘ noch die Sopranistin Marya Freund⁸⁷ vorgesehen. In seiner Antwort bemerkt Schönberg u. a.: „Natürlich würde ich mich über diese Aufführung unendlich freuen. Prag ist sicher der einzige Punkt in Central-Europa, wo man das gut in Ruhe aufführen kann.“⁸⁸ Das Werk Schönbergs wurde im Rahmen des Festivals der IGNM in Anwesenheit des Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik Tomáš G. Masaryk gemeinsam mit dem Einakter von Maurice Ravel *L'heure espagnole* am 6. Juni 1924 am Neuen deutschen Theater uraufgeführt, die Partie der ‚Frau‘ war Marie Gutheil-Schoder anvertraut worden, Regie führte Louis Laber.

kann annehmen, daß Schönberg seinen Schüler Ullmann Zemlinsky als einen hoffnungsvollen, mittellosen jungen Musiker empfohlen hat. Ullmann ist mit seiner ersten Frau Martha Koref, ebenfalls einer Schülerin Schönbergs, nach Prag gekommen.

⁸⁴Felix Adler, in: *Bohemia*, 10. Juni 1921, S. 9.

⁸⁵Zemlinsky an Schönberg am 29. November 1921, siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 228. Die Postkarte haben wieder Jalowetz und seine Frau Johanna, das Ehepaar Ullmann, Steuermann, Otto Freund (Prager Bankier und Vorstandsmitglied der Prager Sektion des Vereins für musikalische Privataufführungen) und seine Frau Eva, Ida Zemlinsky und Felix Adler unterzeichnet.

⁸⁶K[arel] J[osef] Beneš, „Schönbergs ‚Pierrot lunaire‘“, in: *Der Auftakt* 1 (1920–1921), S. 318–319, hier S. 319.

⁸⁷Marya Freund (1876–1966) sang im Jahre 1923 in Prag den Zyklus *Das Buch der hängenden Gärten* von Schönberg.

⁸⁸Schönberg an Zemlinsky am 8. Jänner 1923, siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 242.

Man muß es unterstreichen, daß unser deutsches Theater die Bedeutung der Stunde erkannt hat, als es für das Prager internationale Musikfest die Uraufführung von Schönbergs Monodrama *Die Erwartung* und die deutsche Erstaufführung von Ravels *Spanischer Stunde* ansetzte,

schrrieb Ernst Rychnovsky:

Die Aufführung war, kurz gesagt, glänzend. Zemlinsky hat mit der Einstudierung dieses bisher auch von Schönberg für unaufführbar gehaltenen Werkes eine künstlerische Tat vollbracht, die in einer künftigen Geschichte der Oper als markant wird verzeichnet werden müssen. Das Publikum macht sich keine rechte Vorstellung von den Schwierigkeiten dieser [...] Musik, die sich im ewigen Fluß befindet, und ahnt nicht, welche mühseligen Proben jedes einzelnen Taktes Zemlinsky halten mußte, ehe eine Aufführung zustande kam, die klang, als wäre das, was das Orchester leistete, ein Kinderspiel. Das Orchester selbst hat Großartiges geleistet, der Kranz, der ihm vom Direktor Kramer gereicht wurde, war wohlverdient. Die einzige Rolle der ‚Oper‘ sang Marie Gutheil-Schoder aus Wien. Auch sie hat die Fabel von der Unaufführbarkeit widerlegt, allerdings nur, weil sie die große Künstlerin ist, der es nicht zu viel wurde, in wochenlangen heißen Proben sich den Gesangspart mit seinen einfach unglaublichen gesangstechnischen Schwierigkeiten zu geistigem Besitz zu machen.⁸⁹

Und Felix Adler:

Mit der Erweckung dieser Partitur zu tönendem Leben hat Zemlinsky die beispielgebende künstlerische Tat vollbracht, die nun eine neue Aera des Verständnisses für Arnold Schönberg einleitet und die nicht mehr vereinzelt bleiben kann. Sie gelang mit einer Vollendung, die kaum ahnen ließ, welche ungeheueren Schwierigkeiten zu überwinden waren. Kein Problem blieb ungelöst und schließlich spielte das Orchester Schönbergs Werk, als ob es eine altgewohnte Sache von Mozart oder Richard Strauß [...] wäre.⁹⁰

⁸⁹E. R. [= Ernst Rychnovsky], „Das Ende des Musikfestes“, in: *Prager Tagblatt*, 8. Juni 1924, S. 8.

⁹⁰F. A. [= Felix Adler], „Arnold Schönberg, Erwartung – Ravel, Die spanische Stunde“, in: *Bohemia*, 8. Juni 1924, S. 8. – Zu den Aufführungen expressionistischer Theaterwerke in Prag siehe z. B. Adolf Scherl, „Das expressionistische Theater auf Prager deutschen und tschechischen Bühnen 1914–1925“, in: Alena Jakubcová / Jitka Ludvo-

Etwas skeptisch sah den Erfolg der Uraufführung Erich Steinhard: „Der Triumph, den das schwer zu verstehende Werk erlebte, war merkwürdig. Die Prager lieben die Sensation und fürchteten den Vorwurf, nicht mit der Zeit zu gehen.“⁹¹

Das IGM-Festival im Jahre 1924 war Bestandteil der Feierlichkeiten anlässlich des 100. Geburtstages von Bedřich Smetana und sollte einen Vergleich der Ideen des Begründers der tschechischen nationalen Musik mit den Tendenzen der modernen Komponistengeneration ermöglichen. Auch im Jahre 1925 fand der Orchesterteil des Festivals in Prag statt; diesmal sollte bestätigt werden, daß die Stadt Prag auch ohne „schöne Begräbnisse und hundertjährige Geburtstage“⁹² der entsprechende Ort für die Konfrontierung der Werke des internationalen Musikschaffens sein könne. Der Ehrgeiz, eine führende Rolle in dessen Entwicklung zu spielen, und der Wettstreit in diesem Sinne zwischen den tschechischsprachigen und den deutschsprachigen Musikkreisen brachten auch qualitative Forderungen mit sich. Nach der Aufführung der *Bruchstücke aus Wozzeck*⁹³ (an einem Abend mit der Oper von Paul Dukas *Arianne et Barbe-Bleue*) am Neuen deutschen Theater am 20. Mai 1925⁹⁴ gab der Komponist Boleslav Vomáčka (1887–1978) seiner Meinung über die Provinzialität des Prager deutschen Theaters freien Lauf, indem er seine Verwunderung über die Auswahl dieser zwei Werke zum Ausdruck brachte: Das Neue deutsche Theater sei nicht „von solcher Bedeutung, um in dieser Hinsicht die deutsche Kunst in der Tschechoslowakei zu repräsentieren.“⁹⁵ Zugleich jedoch bedauerte er, daß *Wozzeck* nicht als ganzes Werk uraufgeführt wurde. Dies geschah ein Jahr später, jedoch auf tschechisch, am tschechischen Nationaltheater.

vá / Václav Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, Prag 2001, S. 273–285.

⁹¹Erich Steinhard, „Das Prager Musikfest“, in: *Der Auftakt* 4 (1924), S. 192–195.

⁹²Jan Löwenbach, „Zase festival?“ [Wieder ein Festival?], in: *Listy Hudební matice* 4 (1924–1925), S. 303–306, hier S. 303.

⁹³Bei dieser Gelegenheit lernte Alban Berg in Prag die Schwester des Schriftstellers Franz Werfel, Hanna Fuchs-Robettin kennen, die den Komponisten zu seiner *Lyrischen Suite* inspirierte.

⁹⁴Die *Bruchstücke aus „Wozzeck“* wurden bereits am 19. April 1925 im Rahmen des 5. Abonnement-Konzertes des Neuen deutschen Theaters in Prag erstaufgeführt.

⁹⁵Boleslav Vomáčka, „K festivalu“ [Zum Festival], in: *Listy Hudební matice* 4 (1924–1925), S. 335–340, hier S. 339.

Der ‚Fall Wozzeck‘

Mit dem ‚Fall Wozzeck‘ hat sich ausführlich Vladimír Lébl⁹⁶ beschäftigt. Der Fall selbst ist genug bekannt und in den Biographien bzw. der Korrespondenz Alban Bergs kommentiert, doch kann er wegen seiner Bedeutung in diesem Artikel nicht übergangen werden.

Dem *Wozzeck* ist das Prager Publikum zum ersten Mal am 2. Oktober 1920 begegnet, als das Fragment Georg Büchners am Deutschen Landestheater (= Ständetheater) aufgeführt wurde. „Das Werk wurde von der Kritik mit Zustimmung aufgenommen, das Publikum zeigte jedoch kaum Interesse, und nach zwei Reprisen ist es aus dem Repertoire verschwunden.“⁹⁷ Das Prager deutsche Publikum hat damals offensichtlich den Zugang zu diesem sozialen Drama nicht gefunden, dafür aber das tschechische Publikum am Ende desselben Jahres, als das Stück auf tschechisch⁹⁸ vom linksorientierten Ensemble „*Revoluční scéna*“ aufgeführt wurde.⁹⁹

Am 19. April 1925 hat Alexander Zemlinsky mit dem Orchester des Neuen deutschen Theaters beim 5. Philharmonischen Konzert die *Bruchstücke aus der Oper Wozzeck* erstaufgeführt, die Solistin war Tilly de Garmo.¹⁰⁰ Das Konzert fand an einem Samstag-Vormittag statt, der Publikumsbesuch

⁹⁶Vladimír Lébl, „Případ Vojcek“ [Der Fall Wozzeck], in: *Hudební věda* 14 (1977). S. 195–229. Zum ‚Fall Wozzeck‘ auch Miroslav K. Černý, „Alban Bergs ‚Wozzeck‘ und Kammerkonzert in Prag, in: Petr Macek (Hg.), *Colloquium Brno 1985 (An der Epochen- und Stilwende)* und 1986 (*Music in metamorphoses of Aesthetic categories*), Brno 1993, S. 68–73. – Zu den Aufführungen der Opern Alban Bergs an den tschechischen Bühnen siehe weiters Helena Spurná, „Das Opernwerk von Alban Berg auf den tschechischen Bühnen in der Nachkriegszeit“, in: *Deutschsprachiges Theater* (wie Anm. 90), S. 342–352.

⁹⁷Lébl, *Případ Vojcek* (wie Anm. 96), S. 197.

⁹⁸In der Übersetzung durch Staša Jílovská.

⁹⁹Die *Revoluční scéna* [Revolutionsbühne] wurde von Emil Artur Longen (1885–1936) im Jahre 1920 als „Volkskabarett“ gegründet. Longen, der die Titelrolle des Wozzeck gespielt hat, war ein „Künstler aus dem anarchistischen Umkreis von [Jaroslav] Hašek und [František] Gellner, ein Theatermann von eruptiver und bohemisch unsteter Natur.“ František Černý und Kol., *Dějiny českého divadla* [Geschichte des tschechischen Theaters], Bd. IV., Praha 1983, S. 51.

¹⁰⁰Gemeinsam mit der 1. Symphonie von Beethoven und der 1. Symphonie von Mahler, siehe auch Anm. 94.

war gering, doch die Prager deutsche Presse hat die Novität begrüßt.¹⁰¹ Eine weitere Aufführung fand – wie erwähnt – am 20. Mai 1925 im Rahmen des Festivals der IGNM statt, auch diesmal war der Besuch nicht groß, und in der Presse wurde wieder von einer Krise des Neuen deutschen Theaters gesprochen. Trotzdem wollte Zemlinsky *Wozzeck* am Neuen deutschen Theater aufführen, doch es ist es ihm nicht gelungen, die Oper bei Direktor Kramer durchzusetzen.¹⁰²

Im August 1925 hat Otakar Ostrčil seine Absicht, *Wozzeck* am tschechischen Nationaltheater aufzuführen, bekanntgegeben. In seiner Dramaturgie und im Repertoire des Nationaltheaters überhaupt bildete ein derartiges Werk eine Ausnahme. Die beiden Opernhäuser Prags – das tschechische Nationaltheater und das Neue deutsche Theater – haben viele Jahre hindurch eine von ihren ersten Direktoren, František Adolf Šubert für das tschechische und Angelo Neumann für das deutsche Theater, geschlossene Konvention über die Repertoire-Präferenzen respektiert: Das deutsche Theater hatte das Vorrecht auf das deutsche Repertoire, das tschechische Theater auf das tschechische bzw. slawische, in Bezug auf die übrigen Werke wurde verhandelt. Diese Konvention hat zwar nach 1918 ihren Sinn verloren,¹⁰³ doch der Gewohnheit, die Ur- bzw. Erstaufführungen der deutschen Werke am Neuen deutschen Theater zu präsentieren, wurde weiterhin gefolgt. Ostrčil hatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg die Idee, ein Werk von Schönberg aufzuführen. Ein Konzert mit Schönbergs Liedern *Natur* und *Wappenschild* aus den „Sechs Liedern mit Orchester“, op. 8, unter seiner Leitung war für den 21. März 1914 mit der Tschechischen Philharmonie geplant, fand jedoch wegen der Erkrankung des Tenoristen Karel Burian (Burrian) nicht statt, eine Verschiebung stieß auf Terminprobleme des Orchesters; schließlich ist die Aufführung durch den Krieg verhindert wor-

¹⁰¹ Oskar Baum hat bereits am Tag des Konzertes, am 19. April 1925, den Artikel „Alban Berg's ‚Wozzeck‘“ veröffentlicht, er war auch einer der begeisterten Rezensenten der *Bruchstücke* (in: *Prager Presse*, 25. April 1925, S. 5).

¹⁰² Zemlinsky an Berg am 6. August 1925: „Ich bitte Sie dringend die endgültige Vergabung des *Wozzeck* etwas zu verzögern. Sie wissen wie gerne ich Ihr Werk aufführen möchte u. ich habe nur noch gewisse Hindernisse zu überwinden. [...] Ich halte es für durchaus unmöglich, daß diese deutsche Oper nicht auf der deutschen Bühne in Prag gemacht wird.“ Siehe Weber, *Briefwechsel* (wie Anm. 9), S. 314.

¹⁰³ Zemlinsky realisierte dann am Neuen deutschen Theater die dortigen Erstaufführungen von Bedřich Smetanas Opern *Der Kuß* (1924) und *Die verkaufte Braut* (1925) und von Leoš Janáček's *Jenůfa* (1926).

den.¹⁰⁴ Erst im Jahre 1926 konnte Ostrčil seinen Respekt gegenüber der Wiener Schule durch die tschechische Erstaufführung von *Wozzeck* bestätigen.

Ostrčil hat Informationen über die Berliner Uraufführung des *Wozzeck* durch den Solisten des Nationaltheaters Vilém Zítek erhalten, der dieser beigewohnt hatte. Ostrčil konnte z. B. auch den Artikel von Erich Steinhard für den *Auftakt* lesen,¹⁰⁵ und diese beiden Berichte haben ihn in seiner Entscheidung bestärkt. Steinhard war dann auch einer der Rezensenten der tschechischen Erstaufführung.

Diese fand am 11. November 1926 in der Übersetzung von Jiří Mařánek unter dem Titel *Vojcek* am Nationaltheater Prag statt. Ihr sind Proteste der Sänger vorangegangen, für die die Partien extrem schwierig waren, sodass der Korrepetitor Vincenc Maixner seine ganze Überzeugungskraft und Führungspersönlichkeit einsetzen mußte. Einige Probleme verursachte auch das Orchester, auch der Theatertratsch und verschiedene Animositäten spielten dabei eine Rolle. Unbewußt und unabsichtlich hat eine gutgemeinte Aktivität des Verlags Universal-Edition die Situation noch verschlimmert, als er die vom „Anbruch“ herausgegebene Broschüre *Alban Bergs Wozzeck und die Musikkritik* an die Prager Kritiker verschickte. Die Opposition war an den positiven Kritiken nicht interessiert, sondern vor allem an dem pamphletartigen Aufsatz von Paul Zschorlich „Gestotter in der Staatsoper“.

Trotz aller Schwierigkeiten war die Aufführung ein künstlerischer Erfolg, Alban Berg sollte sie als die „wahre Uraufführung“ bezeichnen,¹⁰⁶ die tschechische Übersetzung hat ihn vom ‚slawischen Typus‘ des *Wozzeck* überzeugt. Erich Steinhard¹⁰⁷ konstatierte einen Unterschied zwischen dem ‚romantischen‘ *Wozzeck* in Berlin und dem ‚sachlichen‘ tschechischen *Vojcek*. Die unmittelbaren Reaktionen der Kritik waren positiv. Sie konstatierte zwar vereinzelte Zeichen des Unmuts, hielt die Premiere aber insgesamt für erfolgreich.

Während der Vorstellung, ungefähr um 21 Uhr, kam es zu einem unglücklichen Zwischenfall, den zwar das Publikum kaum gemerkt hat,

¹⁰⁴Zdeněk Nejedlý, *Otakar Ostrčil*, Praha 1949, S. 462–463.

¹⁰⁵Erich Steinhard, „Alban Berg. Nach der *Wozzeck*-Uraufführung an der Berliner Staatsoper“, in: *Der Auftakt* 6 (1926), S. 10–12.

¹⁰⁶*Listy Hudební matice* 6 (1926–1927), S. 75–77.

¹⁰⁷Erich Steinhard, „*Wozzeck* am tschechischen Nationaltheater in Prag“, in: *Der Auftakt* 6 (1926), S. 242–243.

der allerdings in den folgenden Tagen die Rolle eines der Argumente gegen ‚Wozzeck‘ spielen sollte: Der in einer Loge anwesende Erste Stellvertreter des Prager Bürgermeisters, Dr. Ludvík Vaněk, wurde plötzlich von einem Herzanfall getroffen und starb trotz sofortiger ärztlicher Hilfe während der Überführung ins Krankenhaus,¹⁰⁸

beschreibt Vladimír Lébl diesen tragischen Vorfall, der den ‚Anti-Bergianern‘ als Waffe gedient hat. In der Tagespresse brach eine Lawine von Beschuldigungen und Beschimpfungen los, auf die wieder die Verteidiger Bergs sofort reagiert haben.

Den ersten Stein warf der Artikel von Antonín Šilhan, „In fremden Diensten“,¹⁰⁹ ein überheblicher und gegen die ganze Leitung des Nationaltheaters gerichteter Text. Eines seiner Hauptargumente war, daß hier die „Hände des bolschewistischen Exponenten im tschechischen Kulturleben [gewirkt haben].“ Berg wisse sich immer Rat, wenn er nicht in Wien aufgenommen wurde, so ginge er nach Berlin, und nach dem dortigen Fiasco suche er seine Rettung nunmehr im bolschewistischen Leningrad. Die tschechische Erstaufführung stehe, nach Šilhan, in enger Verbindung mit der Leningrader Aufführung. In der katholisch orientierten Presse zeigte auch der tschechische Antisemitismus sein Gesicht.¹¹⁰ Positive Stellungnahmen zu *Wozzeck* gibt es von Boleslav Vomáčka und Hubert Doležil, obwohl sie nicht gerade zu den radikalen Modernisten gehörten. Für Otakar Šourek – den Biographen Antonín Dvořáks – war *Wozzeck* ein blutiges Stück, ein Hazard mit den Stimmen der Sänger und mit den Nerven der Orchesterspieler; das ganze Werk von Berg sei pathologisch. Den Versuch einer objektiven Analyse publizierte Karel Boleslav Jiráček,¹¹¹ wobei er einige Stellen aus Opern von Josef Bohuslav Foerster (*Jessika*) und Otakar Zich (*Die Preziösen*) als Parallelen anführte.

¹⁰⁸Lébl, Případ Vojcek (wie Anm. 96), S. 206.

¹⁰⁹A. Š. (= Antonín Šilhan), „V cizích službách. Premiéra opery ‚Wozzeck‘ od Albana Berga v Národním divadle“ [In fremden Diensten. Die Premiere der Oper Alban Bergs „Wozzeck“ am Nationaltheater], in: *Národní listy*, 13. November 1926, S. 3.

¹¹⁰In Leningrad (Sankt Petersburg) wurde *Wozzeck* am 13. Juni 1927 erstaufgeführt; die tschechischen Opponenten der Moderne waren gut informiert und haben bereits damals die Avantgarde als „jüdisch-bolschewistische Propaganda“ bezeichnet.

¹¹¹K. B. J. (= Karel Boleslav Jiráček), „Alban Berg: Vojcek“, in: *Národní osvobození*, 13. November 1926, S. 4.

Eindeutig positiv sind zu *Wozzeck* Zdeněk Nejedlý¹¹² und die deutsche Presse (für die auch z. B. Josef Bartoš geschrieben hat)¹¹³ gestanden.¹¹⁴ Die insgesamt positiven Meinungen in den Zeitschriften erschienen jedoch mit Verspätung. Einen ausführlichen Artikel schrieb Mirko Očadlík, der die Bedeutung von *Wozzeck* für die Operngeschichte mit jenen von Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* und Wagners *Tristan* verglichen hat,¹¹⁵ weiters sind Josef Hutter in *Hudební rozhledy* [Musikrezensionen]¹¹⁶ (in den 1930er Jahren hat Hutter seine Position zu Werken dieses Stils völlig geändert) sowie Erich Steinhard in *Der Auftakt* zu nennen.¹¹⁷ Die erste Reprise am 13. November war noch ziemlich ruhig, bei der zweiten, am 16. November, gab es während des zweiten Aktes im Publikum ein Signal zum Aufruhr. Die Vorstellung musste unterbrochen werden, und das Werk wurde schließlich unter dem Druck der Opposition aus dem Repertoire genommen.

Die Presse hat sich auch weiter mit dem Fall beschäftigt. Die Prager Presse brachte eine ganze Serie von Artikeln, in denen sich verschiedene Persönlichkeiten zum ‚Fall Wozzeck‘ äußerten.¹¹⁸ Ende November erschien die erste Zusammenfassung der ganzen Causa, eine Broschüre des Kritikers Bedřich Bělohlávek unter dem Titel „Eine Überflutung von Dummheit“.¹¹⁹ Am 30. November wurde ein von 41 Künstlern und Publizisten unterzeichneter offener Brief an Ostrčil geschickt, in dem die Forderung

¹¹²Zdeněk Nejedlý, in: *Rudé právo*, 13. November 1926, S. 8, und an den folgenden Tagen, in: *Smetana* 16 (1926–1927), S. 61, auch in *Var* 4 (1926), S. 441–461.

¹¹³Josef Bartoš, in: *Prager Presse*, 12. November 1926, S. 5. In Bartoš' Ansicht zeigt sich auch das unterschiedliche Verhältnis zum Werk Schönbergs und jenem von Berg (siehe Bartoš über Schönbergs 1. Kammer-symphonie, hier Verweis unter Anm. 87).

¹¹⁴Vor allem Felix Adler, siehe F. A. (= Felix Adler), „Alban Bergs ‚Wozzeck‘ im Tschechischen. Ein bewegter Premieren-Abend“, in: *Bohemia*, 12. November 1926, S. 5, und ders., „Bemerkungen zu ‚Wozzeck‘“, in: *Bohemia*, 14. November 1926, S. 8.

¹¹⁵Mirko Očadlík, „Operní novátérství. K české premiéře Bergova ‚Vojčka‘“ [Eine Opern-novität. Zur tschechischen Erstaufführung von Bergs „Wozzeck“], in: *Listy Hudební matice* 6 (1926–1927), S. 47–57, 75–57.

¹¹⁶Josef Hutter, in: *Hudební rozhledy* 3 (1926–1927), S. 46–47.

¹¹⁷Erich Steinhard, „Wozzeck am tschechischen Nationaltheater in Prag“, in: *Der Auftakt* 6 (1926), S. 242–243.

¹¹⁸In chronologischer Reihe zuerst Alban Berg und Otakar Ostrčil, dann Josef Bohuslav Foerster, Leoš Janáček, Otakar Zich, Karel Boleslav Jiráček, Oskar Nedbal, Otto Klemperer, Josef Suk.

¹¹⁹Bedřich Bělohlávek, *Povodeň hlouposti*, Praha 1926.

nach künstlerischer Freiheit erhoben wurde.¹²⁰ In der Zeitschrift *Smetana* erschien eine Erklärung der Vertreter verschiedener Kulturorganisationen, die die Klärung des Verhältnisses zwischen der künstlerischen und der administrativen Leitung des Nationaltheaters verlangten.¹²¹

Zu den Künstlern, die sich zu *Wozzeck* ambivalent gestellt haben, zählte Vítězslav Novák. Er war fälschlich der Meinung, daß die Produktion seiner eigenen Oper *Dědův odkaz* [Großvaters Vermächtnis] aufgrund der komplizierten Einstudierung der Oper von Berg aufgeschoben worden wäre, und verfaßte schließlich (fünf Jahre danach) ein Pamphlet, in dem er scharf gegen Ostrčil auftrat, wobei er alles Unrecht, das ihm (wie er glaubte) je von Seiten Ostrčils und Zdeněk Nejedlýs (Ostrčil war Nejedlýs Protegé) zugefügt worden sei, aufzählte.¹²² Der ‚Fall Wozzeck‘ hat schließlich zur Verstaatlichung des Nationaltheaters (1929) beigetragen, womit die Probleme der ersten tschechischen Bühne eine neue Dimension bekommen haben.

Der Fall hatte aber auch eine finanzielle Seite: Dem Nationaltheater wurde von der Zeitung *Čech* fälschlich vorgeworfen, es habe dem ‚Juden‘ Berg über 70 000 Kronen ausbezahlt, und das in einer Zeit, in der die pensionierten Solisten 100 Kronen Monatsrente erhielten. (Die tatsächlichen Auslagen betrugen etwa 18 000 Kronen plus 8% Tantiemen für die Universal-Edition. Diese fühlte sich durch die Absetzung des Werkes geschädigt.)¹²³

Vladimír Lébl hat die Affäre zusammengefasst:

Der ‚Fall Wozzeck‘ war nur eine extreme Folge gewisser Tendenzen, die in unserem damaligen tschechischen Musikleben geherrscht haben. Die Hauptursache, warum es zu dieser Affäre überhaupt gekommen ist, muß man in dem fatalen, ja degenerierten Nationalismus suchen, der seine Tradition in den tschechischen Musikverhältnissen hatte und nach 1918 eine spezifische Form erhielt [...] Unter dem Einfluß der musikalischen Moderne haben damals manche den

¹²⁰ Abgedruckt bei Mirko Očadlík, *Operní novátérství* (wie Anm. 115).

¹²¹ „Projev uměleckých korporací ve věci Bergovy opery ‚Vojcek‘“ [Erklärung der künstlerischen Körperschaften in der Sache der Oper von Berg „Wozzeck“], in: *Smetana* 16 (1926–27), S. 47–48, *Listy hudební matice* 6 (1926–27), S. 95 u. a.

¹²² Vítězslav Novák, *Vítězslav Novák contra Otakar Ostrčil*, Praha 1931.

¹²³ Auf den Brief der Universal-Edition an Ostrčil vom 19. Jänner 1927 hat zum ersten Mal Miloš Štědroň aufmerksam gemacht, und zwar in seiner Diplomarbeit *Leoš Janáček a hudební avantgarda se zvláštním zřetelem k Arnoldu Schönbergovi* [L. J. und die Musikavantgarde mit besonderer Berücksichtigung von A. S.], Brno 1964, bzw. in: „Janáček und der Expressionismus“, in: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university*, Brno 1970.

Standpunkt von Axman ‚Lassen Sie die Fremden, sprechen Sie in Ihrer eigenen Sprache‘ aufgegriffen.¹²⁴ Und dieser Strom von Widerwillen gegen die ‚fremden Überflutungen‘ führte auch den Schlamm des Chauvinismus mit sich, jener kleinbürgerlichen Ideologie der verschwommenen Impulse, Leidenschaften und Komplexe, des Agglomerats von Glorifizierungen der tschechischen Musik und der antideutschen Aversionen, [...] und selbstverständlich auch des Antikommunismus und Antisemitismus als äußerste Formen des Hasses gegen fremde Elemente. [...] Die Atmosphäre des Chauvinismus hat sich ganz besonders auf das Nationaltheater konzentriert, und manche Hinweise auf die ‚goldene Kapelle‘ bezeugen die Mentalität ihrer selbsternannten Verteidiger.¹²⁵

Die Musik von Alban Berg gewann trotz bzw. wegen dieser Umstände in Prag viele Bewunderer. Anlässlich der Erstaufführung seines Kammerkonzerts im *Spolek pro moderní hudbu* [Verein für moderne Musik] im Jahre 1932 kann man lesen:

Das Werk ist – ähnlich wie ‚Wozzeck‘ – die Frucht einer puristischen und konsequenten Konstruktion. [...] Doch trotz der abstrakten Arbeit des Gehirns hat es etwas, was keine Analyse erklären kann; es hat einen starken musikalischen Hauch, klangliche Wirksamkeit, vollen Klang und Weichheit der Stimmungen.¹²⁶

In den politisch turbulenten 1930er Jahren haben die Komponisten der Wiener Schule den Fortschritt, die Freiheit, die Toleranz symbolisiert. Die Bedrohung der Demokratie durch den Nationalsozialismus ging Hand in Hand mit dem wachsenden Bewußtsein, welche Gefahr eine politisch gesteuerte Kunst bedeuten kann. Anlässlich der Erstaufführung des *Pierrot lunaire* im tschechischen Verein Mánes¹²⁷ im Jahre 1934 (die auch im Rundfunk ausgestrahlt wurde) schrieb Ferdinand Pujman (der Übersetzer des Textes von Albert Giraud ins Tschechische):

¹²⁴Emil Axman (wie Anm. 48).

¹²⁵Lébl, Případ Vojcek (wie Anm. 96), S. 221.

¹²⁶Sigel „-la“ (wahrscheinlich František Pala), in: *České slovo*, 2. Februar 1932, S. 5.

¹²⁷Der Verein Mánes bzw. *Hudební skupina Mánesa* [Musikgruppe des Mánes] wurde im Jahre 1932 als Bestandteil des nach dem tschechischen Maler Josef Mánes genannten Vereins der bildenden Künstler gegründet. Zu deren Mitgliedern zählten die Komponisten František Bartoš, Pavel Bořkovec, Jaroslav Ježek, Iša Krejčí sowie der Pianist und Musikpublizist Václav Holzknecht.

Vor Jahren habe ich die Fäuste geballt, als dieses Werk in Prag zum ersten Mal auf deutsch aufgeführt wurde. Heute bin ich der Meinung: Wenn man das Werk an sich betrachtet, muß man die Konsequenz bewundern, mit der Schönberg alle auf der Terz beruhenden harmonischen Verbindungen aufgelöst hat. Doch es hat sich gezeigt, welcher Preis dafür gezahlt werden mußte: Unser Gehör hat sich inzwischen an die Härte des Klanges gewöhnt und ist ihm gegenüber apathisch geworden; uns interessieren nur die Gedanken. Was früher schrill gewirkt hat, ist uns heute gleichgültig. Die Anmut der Instrumentierung im *Pierrot* bleibt. Mit einfachen Mitteln werden überraschende Wirkungen erzielt. [...] In diesen seltsamen, schwärmerischen Versen und in dieser schluchzenden, manchmal fast melancholisch stotternden und traurig zerstreuten Musik, die von irgendwo aus dem dunklen Unterbewußtsein oder aus einem fantastischen, gestörten Traum herauszukommen scheint, ist eine sonderbare traurige Schönheit; ich denke, es ist die Schönheit des Bruches, der Zerrissenheit, des Endes. [...] Es wäre schwierig, aus diesem Werk irgendwelche positiven Schlüsse auf die Zukunft ziehen zu wollen, oder auf seiner Basis eine neue Richtung zu schaffen. [...] In diesem Sinne ist es sehr lehrreich, einen Vergleich mit dem Werk von Bedřich Smetana anzustellen. [...]. Wenn wir uns bewußt werden, welch erstaunlichen Kampf mit dem Zerfall Smetana in den letzten zehn Jahren seines Lebens durchmachen mußte, welchen Dämonen er sich bis zum letzten Moment widersetzen mußte, [...] so können wir nicht anders, als uns ohne den geringsten Zweifel bewußt zu werden, was richtig ist und auf welchem Wege ein großer Künstler zum Licht streben soll.¹²⁸

Das XIII. Festival der IGNM in Prag

Eine weitere politisch bedingte Eskalation ereignete sich beim XIII. Festival der IGNM im Jahre 1935. Dazu hat die internationale politische Situation der 1930er Jahre, die in der modernen Musik nicht ohne Einfluß bleiben konnte, beigetragen.

Wie bereits gesagt, war die Tschechoslowakei unter den ersten Ländern, die der 1922 gegründeten IGNM beigetreten sind. Alois Hába stand als führende Persönlichkeit der tschechoslowakischen Sektion vor allem in den 1930er Jahren im Kontakt mit Berg und Webern, und in der Vorbereitungs-

¹²⁸F. P. [= Ferdinand Pujman], „Pražský rozhlas. A. Schönberg, *Pierrot lunaire*“ [Prager Rundfunk...], in: *Česká hudba* 37 (1934–1935), S. 211.

phase zum Festival 1932 in Wien vertrat Hába in Opposition zu Webern das tschechoslowakische Interesse:

Hába und Webern würden nie ihre eigenen künstlerischen Richtungen verneinen, sie werden sich sicher für alles exponieren, was etwas Neues in der Arbeit mit dem Klang versprechen wird. Bei einer solchen Jury darf Schönberg selbstverständlich nicht fehlen. [...] Schließlich können wir unsere Freude über die Vertretung der tschechoslowakischen Sektion ausdrücken. [...] Man kann das nicht nur auf Hábas Einfluß zurückführen, weil Webern dessen energischer und hartnäckiger Stimme als rhetorisch und polemisch gleichwertiger Diskussionspartner gegenüber gestanden ist, mit ihm manchmal aber auch übereingestimmt hat. Den analytischen Fähigkeiten Weberns mußten die Werke der Komponisten aus der Tschechoslowakei sehr imponieren. Von den zwölf nominierten Werken hat die Jury beinahe eine Hälfte ausgewählt, [...] nur schade, daß diese nur eine einzige Richtung repräsentieren.¹²⁹

Für das Festival der IGNM in Florenz 1934 war Václav Talich Mitglied der internationalen Jury. Hába, der damals zusammen mit dem polnischen Komponisten Józef Koffler die Idee einer allslawischen Sektion im Rahmen der IGNM gegen den Willen des Präsidenten der IGNM, Edward Dent, durchsetzen wollte,¹³⁰ verlangte von Talich, in der Jury proportional die Werke der slawischen (einschließlich sowjetischen) Komponisten gegen die Schönberg-Schule durchzusetzen.¹³¹

¹²⁹ Mirko Očadlík, „Vídeňský festival“ [Das Wiener Festival], in: *Klíč* 2 (1931–1932), S. 49–53. Očadlík bezeichnet die Aufnahme Schönbergs ins Programm als „Erledigung des alten Streites des Komponisten mit der IGNM“. – Die Jurymitglieder für das Festival 1935 waren Ernest Ansermet, Nadia Boulanger, Alois Hába, Heinz Tiessen und Anton Webern. Aus den von der tschechoslowakischen Sektion nominierten Werken waren ausgewählt worden: Miroslav Ponc, *Vorspiel zu einer griechischen Tragödie*; Karel Hába, Violinkonzert; Fidelio Finke, Sonate für Flöte und Klavier; Josip Mandić, Bläserquintett; Karel Reiner, Kleine Sonate für Klavier; im Begleitprogramm sollte die Wiener Staatsoper die Oper *Aus einem Totenhaus* von Leoš Janáček aufführen, was aber nicht zustande kam.

¹³⁰ Siehe das „Protokoll einer Besprechung zwischen Alois Hába und J. Koffler, Weihnachten 1934“, veröffentlicht in: Vlasta Reittererová / Hubert Reitterer, „Musik und Politik – Musikpolitik. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik im Spiegel des brieflichen Nachlasses von Alois Hába 1931–1938“, in: *Miscellanea musicologica* 36, Praha 1999, S. 129–310, hier S. 157.

¹³¹ Brief von Hába an Talich vom 24. Dezember 1934 im Nachlaß Václav Talich, Museum Beroun; Abschrift im Nachlaß Alois Hába, Tschechisches Museum der Musik Prag (nicht inventarisiert).

Ganz anders war die Situation jedoch im Jahre 1935. Das Festival sollte ursprünglich in Karlsbad (Karlovy Vary) unter der Ägide der deutschen Subsektion der tschechoslowakischen Sektion stattfinden. Die angespannte politische Situation nach dem Wahlsieg der Sudetendeutschen Partei Konrad Henleins führte jedoch schließlich dazu, daß der Stadtrat von Karlsbad das Festival absagte. In den Rettungsaktionen spielte Hába ein Doppelspiel, indem er – gemeinsam mit seinem Freund aus den Studienzeiten, Hanns Eisler, der damals als Funktionär des Internationalen Musikbüros in Moskau wirkte – darauf hinarbeitete, das Festival nach Moskau zu verlegen und dadurch auch – eigentlich als ‚Nebenprodukt‘ – eine sowjetische Sektion der IGNM ins Leben zu rufen.

Das XIII. Festival fand zum ursprünglich geplanten Termin in Prag statt. Auf ihm wurden die Werke von drei Komponisten herausgestellt, deren Namen in Deutschland bereits verfemt waren.¹³² Keiner von ihnen war persönlich anwesend: Arnold Schönberg war bereits in den USA, Alban Berg erkrankte und konnte seine *Lulu-Suite* nur im Rundfunk hören.¹³³ Gerade dieses Werk war auch ein Streitpunkt zwischen dem Festival-Ausschuß bzw. Hába und dem dritten Vertreter der Wiener Schule, Anton Webern, weil Georg Széll statt Heinrich Jalowetz mit dem Dirigat des Werkes von Berg beauftragt wurde. Webern hat das zum Vorwand genommen, die Leitung der Uraufführung seines eigenen „Konzerts für neun Instrumente“ Jalowetz zu überlassen und ist nicht nach Prag gekommen.¹³⁴

¹³²Schönberg, Variationen für Orchester op.31, Rundfunk-Orchester, Dirigent Otakar Jeremiáš; Berg, *Lulu-Suite*, Julie Nassy-Bächer – Gesang, Tschechische Philharmonie, Dirigent Georg Széll; Webern, Konzert für neun Instrumente (Uraufführung), Prager Bläserquintett und Prager Quartett unter der Leitung von Heinrich Jalowetz. Dem Brief von Anton Webern an Alois Hába vom 24. August 1935 (Nachlaß Alois Hába) zufolge sollte bei der Uraufführung ursprünglich das Kolisch-Quartett mitwirken. – Mehr zu diesem Festival siehe: Vlasta Reittererová, „Trotz allem Musikfest“. Über neue Musikvereine in der Zwischenkriegszeit“, in: Andreas Wehrmeyer / Jitka Bajgarová (Hg.), *Zwischen Brücken und Gräben. Deutsch-tschechische Musikbeziehungen in der CSR der Zwischenkriegszeit*, Praha–Regensburg 2014, S. 39–78.

¹³³Siehe Faksimile des Briefes von Berg an Alois Hába vom 29. August 1935, abgedruckt bei Vlasta Reittererová / Hubert Reitterer, *Musik und Politik* (wie Anm. 130), S. 208–209. (Der Brief befindet sich im Privatbesitz.)

¹³⁴Die diesbezüglichen Schriftstücke aus dem Nachlaß von Alois Hába sind bei Reittererová / Reitterer (wie Anm. 130) abgedruckt.

Die Angebote und Pläne für die Prager Aufführungen des Violinkonzerts von Alban Berg¹³⁵ und der Oper *Lulu*¹³⁶ wurden nicht mehr verwirklicht. Das Violinkonzert erklang in Prag zum ersten Mal im Jahre 1948, im Rahmen eines Gastspiels von André Gertler.¹³⁷ Der erste tschechische Interpret des Violinkonzerts war im Jahre 1963 Josef Suk (der Enkel des Komponisten).

Was *Lulu* betrifft, war es wieder Václav Talich, der sich für das Werk eingesetzt hat. Bereits vor dem IGNM-Festival, am 9. Jänner 1935, spielte er mit der Tschechischen Philharmonie die *Lulu-Suite* bzw. *Lulu-Symphonie*,¹³⁸ wegen Erkrankung der Sängerin Julie Nessay-Bächer jedoch ohne das Lied der Lulu. Die Kritiken spiegelten – wie auch anders – den ständigen Zwiespalt zwischen der links- und rechtsorientierten Presse wider. Das kommunistische *Právo lidu* [Recht des Volkes] schrieb:

Die freundliche Aufmerksamkeit des geehrten Publikums hat sich während der vier Teile der Suite zu einem echten Interesse gewandelt, und schließlich in einer herzlichen Aufnahme ohne Bedingungen und Ausnahmen ihren Höhepunkt gefunden.¹³⁹

Einen Gegenpol stellte die Rezension in den *Lidové listy* [Volksblätter] dar, in denen über eine „kuriose und unlogische Kakophonie“ und eine „Schändung Debussys“ geschrieben wurde; nicht einmal die ausgezeichnete Leistung Talichs habe den „unaufrichtigen, unnatürlichen, sehr unerfreulichen Eindruck“ der Komposition Bergs verhindern können.¹⁴⁰ Otakar Ostrčil,

¹³⁵Jalowetz hat bereits vor der Uraufführung in Barcelona eine Aufführung in Prag mit Louis Krasner angeboten. Siehe seinen Brief an Hába vom 1. Februar 1936, veröffentlicht bei Reittererová/Reitterer, *Musik und Politik* (wie Anm. 130), S. 221–222.

¹³⁶Aufführungen waren am Neuen deutschen Theater und auch am Nationaltheater (Václav Talich) geplant; sie sind jedoch nicht zustande gekommen.

¹³⁷Am 11. und 12. November 1948 mit der Tschechischen Philharmonie, unter dem Dirigenten Franz André.

¹³⁸Im Programm der Tschechischen Philharmonie wurde das Werk als *Symfonické úryvky z opery Lulu* [Symphonische Bruchstücke aus der Oper *Lulu*] angeführt.

¹³⁹(Ohne Namen des Verfassers), „Šestý abonentní koncert České filharmonie“ [Das sechste Abonnement-Konzert der Tschechischen Philharmonie], in: *Právo lidu*, 2. Ausgabe, 11. Jänner 1935, S. 5.

¹⁴⁰(Ohne Namen des Verfassers), „VI. abonentní koncert České filharmonie“ [VI. Abonnement-Konzert der Tschechischen Philharmonie], in: *Lidové listy*, 11. Jänner 1935, S. 4. – Die komplette Aufführung der *Lulu-Symphonie* bzw. *Lulu-Suite* fand also am 6. September 1935 im Rahmen des Festivals der IGNM statt, gespielt vom Orchester des Neuen deutschen Theaters unter Georg Széll. Eine Analyse der Szene veröffentlich-

ungeachtet des ‚Falls Wozzeck‘ acht Jahre zuvor, dachte am Beginn des Jahres 1935 an eine Aufführung von *Lulu* in der Saison 1935/36 am Nationaltheater, hat aber gerade heftige Attacken gegen seine eigene Oper *Honzovo království* [Hansens Königreich] erleben müssen, die zweifellos zur Verschlechterung seines Gesundheitszustandes beigetragen haben. Er starb am 20. August 1935, und sein Plan blieb unverwirklicht. Talichs Überzeugung von den Qualitäten des Werkes von Berg haben ihn dazu geführt, *Lulu* für die Saison 1938/39 auf das Repertoire des Nationaltheaters zu setzen. Er wollte mit ihr die Saison öffnen und damit „dem Prager Publikum die unerfreuliche Erinnerung an die unfreundliche Art, mit dem es das Absetzen des ‚Wozzeck‘ vor zwölf Jahren durchgesetzt hat“, nehmen.¹⁴¹ Das Jahr 1938 war aber das 10. Todesjahr Leoš Janáčeks, und der Ausschuß der Janáček-Feier hat Talich dazu bewogen, dessen *Katja Kabanowa* einzustudieren.¹⁴²

Im April 1938 wurde die Zeitschrift *Der Auftakt* offiziell eingestellt, an „dessen Stelle“ (wie es formuliert wurde und wie es Erich Steinhard in der an Hába adressierten Nachricht wiederholt hat)¹⁴³ traten die *Musikblätter der Sudetendeutschen*. Zur Charakterisierung, welche Richtung diese Zeitschrift eingeschlagen hat, genügt ein Zitat aus der Besprechung des Buches von Vladimír Helfert und Erich Steinhard, *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*:

Dr. Erich Steinhard, der noch immer unseren sudetendeutschen Musikstudenten an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag deutsche Musikgeschichte vorträgt, hat keine Ahnung davon, wie sich sudetendeutsche Musik entwickelt. [...] Die vielen jüdischen Musiker, die erwähnt werden (Gustav Mahler, Arthur Will-

te in Prag bereits ein Jahr früher Willi Reich: „Alban Bergs ‚Lulu‘“, in: *Der Auftakt* 14 (1934), S. 202–204.

¹⁴¹Brief von Václav Talich an Kulturminister Emil Franke vom 1. Juni 1938. Milan Kuna, *Václav Talich. Štátní i hořký úděl dirigenta* [... Das glückliche und das bittere Schicksal des Dirigenten], Praha 2009, S. 699.

¹⁴²Zur tschechoslowakischen Erstaufführung der *Lulu* kam es erst am 28. Jänner 1972 am Staatstheater in Brünn. Wie in der Zwischenkriegszeit war Brünn auch in den 1960er und 1970er Jahren progressiver als Prag, diesmal nicht aufgrund der Nähe zu Wien, sondern aufgrund der Entfernung von Prag. Der ‚Pragozentrismus‘ bedeutete zwar auf der einen Seite die Vernachlässigung der Provinzen, auf der anderen Seite aber auch eine strengere Zensur.

¹⁴³Siehe das Faksimile bei Reittererová / Reitterer, *Musik und Politik* (wie Anm. 130), S. 310.

ner, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff, Erich W. Korngold, Frank Pollak, Erich Wachtel [!], Hans Walter Süsskind, Walter Kaufmann u. a.) als Sudetendeutsche vorzustellen ist ein starkes Stück. [...] Was er über Finke äußert, dessen Kunst er mit dem Dunstkreis der Prager Dichtung eines Meyrink und Leppin in Zusammenhang bringt, ist geradezu grotesk. [...] Wir haben dafür jedenfalls kein Verständnis und müssen dringend fordern, daß solche Lehrer, die sich verantwortungslos in den Dienst antideutscher Propaganda einspannen lassen, ihrer Lehraufträge in deutschen Schulen entledigt werden.¹⁴⁴

Ein Zitat aus dem Jahre 1939 illustriert ausreichend, was danach gekommen ist. Es sind die in der Zeitschrift *Musical America* veröffentlichten Worte eines tschechischen Komponisten, dem nach seinem größten Lebenserfolg am Ende der 1920er Jahre die Emigration, der vergebliche Versuch, in der geographisch wie gesellschaftlich ‚Neuen Welt‘ Fuß zu fassen, und schließlich schwere psychische Depressionen und der Tod von eigener Hand beschieden waren. Es handelt sich um Jaromír Weinberger (1896–1967), dessen im Jahre 1927 in Prag uraufgeführte Oper *Schwanda der Dudelsackpfeifer* damals eine „goldene Ader“ – wie sie Max Brod genannt hat¹⁴⁵ – für die Theaterdirektoren und den Verlag Universal-Edition dargestellt hat. Weinbergers Worte beziehen sich auf die fruchtbare Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne sowie zwischen den beiden Volksgruppen in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit, die mit dem Jahr 1939 beendet wurde:

We didn't go parallel, but our works did. We learned in school the mathematical law: Two parallels join at infinity. But I don't believe in this formula. I feel that two parallels join in the spot from which they originated. [...] I met Alban Berg personally [1930]. The Viennese singer Mrs. Herlinger arranged a private performance of Berg's ‚Weinarie‘ [...] in her home. When I arrived I asked for Alban Berg and I was introduced. I went to him and we shook hands. A crowd gathered around him. Apparently he didn't hear my name. And I, his arch foe, I was glad that I did not have to talk to him. [...] The music began. I heard the composition of a genius. I hated it and

¹⁴⁴Hugo Kinzel, „Wir besprechen“, in: *Musikblätter der Sudetendeutschen* 2 (1938), S. 301–302, hier S. 302, zur Publikation von Vladimír Helfert / Erich Steinhard, *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik*, Prag 1936, ²1938. – Das Leben Erich Steinhard's endete im Jahre 1942 im KZ Chelm.

¹⁴⁵Siehe Hans Heinsheimer, „Die Entstehung Schwandas“. Begleittext zur CD-Aufnahme, CBS Master Works 79344 (US-M3 36 296).

I joined in the applause. I congratulated the composer, went into the garden and smoked a cigarette. [...] I said to myself: ‚Is this time the present? I already feel the desintegration, the destruction of this time, of this present.‘ And I quoted Horace: ‚Est modus in rebus, sunt certi denique fines‘ (There is a law in things, there are finally some limits). Form is contents, contents are form. But here, the law has been destroyed. The form was monumental, but the contents were morbid. And, talking about art as a sociological phenomenon, we should call Alban Berg the greatest nihilist of all time. [...] Was Alban Berg’s form really monumental as it appeared? No. It only seemed to be. [...] He was the genius of destruction, of desintegration, of fall. I am an artist of the past. I obey the law and surrender to its unalterable might. Only the law brings freedom.¹⁴⁶

Der Krieg

Die Kriegsjahre waren eine verkehrte Welt. Der Begriff ‚neue‘, (‚moderne‘, ‚zeitgenössische‘) Musik hat eine andere Bedeutung bekommen. Wie absolut entstellt die Fakten sein können, zeigt z. B. der Artikel Friedrich Matzenauers „Wien und die neue Musik“ im *Jahrbuch der deutschen Musik* 1944. Die Namen der verbotenen Komponisten kommen in diesem Artikel überhaupt nicht vor. Als Repräsentanten der Neuen Musik (an dieser Stelle mit großem N) sind die Schüler von Franz Schmidt und Joseph Marx genannt, die

ohne zähem Beharren zu fröhnen, zu den Bewahrern und Mehrern des Erbes zählen, wie etwa Kornauth, Reidinger, Hochstetter, Robert Ernst Bayer, [...] andere, die, jeder auf seinem eigenen Weg, Neuland suchen, wie Marckhl, Armin Kaufmann, Jerger. Der jüngsten einer, Alfred Uhl, ist Träger einer der zugleich frischesten und eigensten Begabungen. Theodor Berger ist mit seiner leichten Hand und lockeren Laune, mit seinem feinen Klangsinne, im ganzen Reich bekannt. Merkwürdig, wie stark im Werk des aus dem Brucknerland Oberdonau stammenden J. N. David das Geistige und ein fast konstruktiver Zug beteiligt ist.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Jaromír Weinberger, „Where Parallels Meet – A Conflict of Composers“, in: *Musical America*, 10. Februar 1939, S. 23.

¹⁴⁷ Friedrich Matzenauer, „Wien und die neue Musik“ in: Hellmuth von Hase / Albert Dreetz (Hg.), *Jahrbuch der deutschen Musik* 2 (1944), S. 79–84, hier S. 82.

In den Kriegsjahren herrschten andere Kriterien. Die als ‚entartet‘ bezeichneten Musiker waren aus dem öffentlichen Musikleben verschwunden. Die Musik Schönbergs wurde jedoch paradoxerweise im KZ Theresienstadt im von Viktor Ullmann gegründeten Studio für Neue Musik gespielt.

Nach 1945

Die antideutsche Stimmung nach dem Zweiten Weltkrieg war noch stärker als ein Vierteljahrhundert zuvor. Für die Versuche, an die Kontakte aus der Vorkriegszeit anzuknüpfen, blieb nur sehr kurze Zeit. Es gab viele Kriegsoffer, das jüdische Element war aus der tschechoslowakischen Kultur fast vollkommen verschwunden, und seine Reste wurden dann durch die antisemitischen Stimmungen der kommunistischen Machthaber in den 1950er Jahren noch weiter dezimiert. Durch die Vertreibung der Deutschen hat das Land unter anderem einen wichtigen Vermittler zur westlichen Kulturwelt – nämlich die deutsche Sprache – verloren. Der Krieg hat aber auch die Charaktere der Menschen geändert. Einer der führenden Avantgardisten der Zwischenkriegszeit, der Regisseur und Komponist Emil František Burian, schrieb im Jahre 1946:

Unsere jüngste Generation [...] will musikalisch klar sehen und die durch den Expressionismus belastete Musik der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg durch eine optimistischere Klangmethode verklären. [...] Niemandem wird es gelingen, unsere Komponisten zurück zur Methode Strauss' oder Schönbergs zu kehren.¹⁴⁸

Einige von diesen sollten bald wieder ernüchtert werden: Alois Hába bereits im Jahre 1948, als er aus seiner Direktorenstelle an der „Oper des 5. Mai“¹⁴⁹ entlassen und in der Folge seine Klasse für Mikrointervallkomposition an der Akademie der musischen Künste aufgehoben wurde, sein Schüler Karel Reiner wenig später, als er von seinen Funktionen abgesetzt wurde. Im Jahre 1949 sind die Aufsätze „Über die Kunst“ von Andrej Štvanov [Ždanov]

¹⁴⁸ Emil František Burian, „O operě“ [Über die Oper], in: *Blok I* (1946–1947), S. 106. Weiters bei Milan Kuna, *Karel Reiner (1910–1979). Der Komponist in seiner Zeit*, Regensburg 2014.

¹⁴⁹ Das Neue deutsche Theater wurde im Jahre 1945 *Divadlo 5. května* [Theater des 5. Mai] benannt, 1948 mit dem Nationaltheater (unter dem Namen Smetana Theater) vereinigt, 1992 als Staatsoper Prag verselbstständigt, und 2012 administrativ an das Nationaltheater wieder angeschlossen.

auf Tschechisch erschienen,¹⁵⁰ ebenso die Vorträge und Diskussionen von Šhdanow und Tichon Chrennikov,¹⁵¹ im Jahre 1952 die Broschüre *Musik der seelischen Armut* von Viktor Gorodinskij.¹⁵² Für Gorodinskij war der *Wozzeck* Bergs eine „ungeheuerlich monströse Oper und ein Beispiel für die ‚sogenannte‘ neue Kunst“¹⁵³ – und Arnold Schönberg gehörte für ihn zu den „Theoretikern der Bourgeoisie wie Alfred Einstein, Virgil Thomson und andere in Amerika, René Leibowitz in Frankreich, Gerald Abraham in England.“¹⁵⁴

Die Jahre nach 1948 sind im Zeichen des sowjetischen ‚Kampfes gegen den Formalismus‘ gestanden. Es waren – trotz allem proklamierten Optimismus – traurige Jahre, auch in der tschechischen Musikwissenschaft und Musikpublizistik. Es wurde z. B. eine „Theorie des Rhythmus auf der Grundlage des Materialismus“ ausgearbeitet,¹⁵⁵ in der als Beispiel u. a. für die „ad absurdum geführte Rhythmik“ das Kammerkonzert von Alban Berg¹⁵⁶ angeführt wurde. Der Rhythmus müsse nach dieser Theorie auf eine „neue ideologische Grundlage gestellt werden, auf der sie nicht mechanisch, sondern dialektisch empfunden werden könne“. Die Zeitschrift des Komponistenverbandes, *Hudební rozhledy*, hat zwar eine Editionsreihe „Neue Musik“ gegründet, was unter dieser „Neuen Musik“ jedoch verstanden wurde, braucht nicht näher ausgeführt zu werden.

Dank dem ‚Tauwetter‘ in der UdSSR nach 1956 und folglich auch in der Tschechoslowakei konnte das Repertoire teilweise gelockert werden. Mit

¹⁵⁰ Andrej Aleksandrovič Ždanov, *O umění* [Über die Kunst], Praha 1949. – Ždanov (1896–1948) war ein Anhänger Stalins und der führende Ideologe der Kommunistischen (Bolschewistischen) Partei. In den Jahren 1935–39 war er an den politischen Säuberungen beteiligt, 1940 nahm er an der Annexion der Baltischen Staaten durch die UdSSR teil. Sein Tod im Jahre 1948, dem wieder eine Säuberung, diesmal unter seinen eigenen Anhängern, gefolgt ist, läßt vermuten, daß er schließlich selbst ein Opfer der Unberechenbarkeit Stalins geworden ist.

¹⁵¹ Andrej A. Ždanov / Tichon N. Chrennikov, *Problémy sovětské hudby* [Die Probleme der sowjetischen Musik], Praha 1949. – Der Komponist Tichon Chrennikov (1913–2007) war 1948–1992 Generalsekretär des sowjetischen Komponistenverbandes.

¹⁵² Viktor Gorodinskij, *Hudba duševní bídý* [Die Musik der geistigen Armut], Praha 1952.

¹⁵³ Ebd., S. 62.

¹⁵⁴ Ebd., S. 19.

¹⁵⁵ František Sehnal, „Theorie rytmu na materialistickém základě“, in: *Hudební rozhledy* 1 (1948–1949), S. 73–76.

¹⁵⁶ „I. Satz, Taktwechsel durchschnittlich nach 18 Takten, II. Satz nach 9 Takten, III. Satz nach 8 Takten, ganz abgesehen vom Tempowechsel.“

Verspätung wurde jetzt das Werk Schönbergs, Strawinskys und anderer allmählich wieder aufgeführt, kennengelernt und bewertet. Als Ausbruch aus der Isolierung wurde die Inszenierung des *Wozzeck* am Nationaltheater Prag 1959¹⁵⁷ angesehen. Die Rezensionen der Aufführung, die auf die junge Generation – wie sich der Komponist Jan Klusák erinnert (siehe weiter unten) – großen Eindruck gemacht hat, sprechen für sich selbst, sie sind ein Zeugnis einer Zeit an der Grenze zwischen der schablonhaften sowjetischen Ideologie und dem langsamen Aufkommen einer sich befreienden Geisteshaltung:

Sie verlassen das Theater, bis in die Tiefe der Seele erschüttert. Das, was sie erlebt haben, ist schrecklich, mitreißend, traurig. Als ob das giftige Licht eines Sternes der Nichtigkeit, des Schreckens, des Verderbens und der Destruktion hier das einzige Licht wäre. Keine Versalien und keine schwarze Druckfarbe, und sei sie noch so schwarz, können den schrecklichen Schrei entsprechend ausdrücken, der über dem ganzen *Wozzeck* Bergs ertönt: Das alles ist die BOURGEOISIE¹⁵⁸ und ihre Welt, die sie geschaffen hat!

schrieb z. B. Bohumil Karásek.¹⁵⁹ Er erinnerte an die Hellsichtigkeit Otakar Ostrčil, der den Wert des *Wozzeck* erkannt, aber vor 33 Jahren seinen Kampf um dieses Werk verloren habe, weil die

sich dem Faschismus zuwendende Bourgeoisie [damals] mehr Macht hatte als die fortschrittlichen, humanistischen und demokratischen Kräfte unserer Kultur. [...] Hier wurde zum ersten Mal in der Ersten Republik an der Kulturfront in solcher Stärke und Klarheit das echte, gemeine, ungebildete, nationalistisch-chauvinistische Gesicht der herrschenden Klasse offensichtlich [...] Auch heute sind wir in der kapitalistischen Welt Zeugen dessen, daß die wahren humanistischen Werte der Kunst von den Kommunisten, den Arbeitern, der Parteipresse und der ganzen Front unserer fortschrittlichen Intellek-

¹⁵⁷Anlässlich des 80. Geburtstages von Otakar Ostrčil, Premiere am 28. 5. 1959, Regie Ferdinand Pujman, Dirigent Jaroslav Krombholc, Bühnenbildner František Tröster.

¹⁵⁸Im Original hervorgehoben.

¹⁵⁹Bohumil Karásek, „Drtivé svědectví o bídě starého světa“ [Über das Elend der alten Welt], in: *Hudební rozhledy* 12 (1959), S. 544–546, hier S. 544.

tuellen und Künstler, mit Zdeněk Nejedlý an der Spitze,¹⁶⁰ verteidigt werden.¹⁶¹

Karásek spricht Berg große Anerkennung aus, die musikalische Qualität des Werkes steht für ihn außer Zweifel. Der tragische Schluß, die Aussichtslosigkeit des Schicksals von Marie und Wozzeck, sind für ihn eine Identifikation des Komponisten mit den armen und unglücklichen Menschen. Auch

für ihn gibt es keinen Ausweg, weil er nicht die Macht der menschlichen Eintracht kennt, er hat keinen Glauben in die revolutionären Massen der Menschen, er sieht nur die Wozzecks und die Maries und nirgendwo die Starken, die die unmenschliche Ausbeutung von ihren Schultern abschütteln und sich befreien werden. [...] Ist der aussichtslose Blick Bergs auf die Erbärmlichkeit des Lebens u n s e r z e i t g e n ö s s i s c h e r Blick? [...] Alle unsere Erfahrungen der Nachkriegszeit sagen das Gegenteil. [...] Kann die musikalisch versinnbildlichte Ordnung dieser Oper [...] der Ausgangspunkt u n s e r e r z e i t g e n ö s s i s c h e n Kunst werden? [Die Kunst soll für den Menschen] die Freude und das große Glück des Lebens auf dieser Erde entdecken, [...] Bergs *Wozzeck* ist nur ein Produkt der Kunst und ein Dokument der Vergangenheit. [...] Er ist ein erdrückender Zeugnis dessen, was g e w e s e n w a r, was stirbt und bei uns bereits definitiv gestorben ist.¹⁶²

Eine propagandistische und zugleich auch ideologische Rolle haben bei dieser neuen Welle der Rezeption der Wiener Schule die neu gegründeten instrumentalen Ensembles gespielt. In Prag waren das im Jahre 1959 das vom Dirigenten Libor Pešek gegründete Ensemble *Komorní harmonie* [Kammerharmonie] sowie das Ensemble *Musica viva Pragensis* mit dem Komponisten Petr Kotík an der Spitze, der später durch Marek Kopelent abgelöst wurde, und mit dem auch Jan Rychlík zusammengearbeitet hat. Im Repertoire dieser Ensembles erschienen nunmehr (alphabetisch gereiht) Morton Feldman, Sofîa Gubajdulina, Messiaen, Luigi Nono, Schönberg, Strawinsky,

¹⁶⁰Zdeněk Nejedlý (1878–1962), ein gut geschulter Historiker und zwischen den Weltkriegen – wie oben angeführt – Verteidiger der Avantgarde, hat nach dem Krieg als einflußreicher und autoritärer Politiker, Minister für Schulwesen (1945–46), Minister für Arbeit und Sozialangelegenheiten (1946–48) bzw. Minister für Schulwesen, Wissenschaft und Kunst (1948–53) die dogmatische Linie der Kommunistischen Partei vertreten.

¹⁶¹Karásek, „Drtivé svědectví“ (wie Anm. 159), hier S. 544.

¹⁶²Ebd.

Karlheinz Stockhausen, Webern u. a. Das Vorbild für *Musica viva Pragensis* und seine Konzerte war das Wiener Ensemble „die reihe“ von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik, mit dem es auch in persönlichem Kontakt stand. Petr Kotík und Kurt Schwertsik haben in dem gemeinsamen Projekt „Die aktuelle Musik“ ihr Ziel einer ‚aktiven Musik‘ formuliert, in der Überzeugung, daß „nicht das Schaffen von Kunst, sondern das Schaffen von Musik“¹⁶³ wichtig sei: „Es geht nicht um einen Stil, um ein Klangsystem. Es geht nicht einmal um den Klang. Es geht um die aktuelle Musik!“¹⁶⁴ Von weiteren Ensembles seien das Novák-Quartett¹⁶⁵ und schließlich die vom Baßklarinettisten Josef Horák gegründeten Ensembles *Sonatori di Praga* und *Due Boemi di Praga* genannt. Diese neuen Wege waren jedoch nicht leicht zu gehen. Die künstlerische Seite dieser Ensembles wurde von der Seite der Partei immer mit dem Vorbehalt betrachtet, daß es sich um eine gezielte Provokation handle. Die Ausreise zu den Darmstädter Sommerkursen und zum Warschauer Herbst waren mit immensen Problemen verbunden. Die Komponisten und Instrumentalisten durften zwar in den Westen reisen, doch die Delegierten wurden vom Komponistenverband sorgfältig ausgewählt, entscheidend war vor allem ihre politische Zuverlässigkeit. Trotzdem ist man auf verschiedenen Wegen zu Informationen gekommen, so hat z. B. der in der Schweiz lebende Bohuslav Martinů Aufnahmen mit der Musik von Strawinsky, Schönberg und Webern an seine Prager Freunde geschickt.

Für die jungen tschechischen Musiker bot vor allem das Festival Warszawskie Jesień / Warschauer Herbst, dem sie zum ersten Mal im Jahre 1956 beiwohnen durften, eine Gelegenheit, neue Anregungen zu sammeln. Eine Rekapitulation der ‚Rezeption‘ dieses internationalen Forums in der Tschechoslowakei brachte im Jahre 1957 Jiří Fukač:

Die Evolution unserer Beziehung zum Festival [...] war mehr eine Entwicklung der Vorwände als eine Kristallisierung einer positiven praktischen Stellungnahme. [...] Die Rezensenten haben über die Frage, was das ‚Zeitgenössische‘ bedeutet und über die Freiheit der neuen Musik gesprochen, sie haben das Schaffen nach den Kriterien ‚lebendig‘ oder ‚langweilig‘ (und in die Kategorie ‚langweilig‘ kam

¹⁶³Hervorgehoben von V. R.

¹⁶⁴Aus dem Projekt von Petr Kotík und Kurt Schwertsik, *Die aktuelle Musik*, 1965, in: *Konfrontace* 3, 1969, S. 31.

¹⁶⁵Im Jahre 1946 als Hába-Quartett vom Violinisten Dušan Pandula gegründet, hat es 1955 den Namen von Vítězslav Novák angenommen.

alles, was wir nicht verstanden haben), ‚inspiriert‘ oder ‚uninspiriert‘ (warum eigentlich, wenn man auch die Musik der Zeit Mozarts so kategorisieren kann?) eingeteilt, und in der letzten Zeit läßt uns die statistische Messung der neuen Musik nicht schlafen, je nach dem, ob sie vom Osten oder vom Westen, von der Tschechoslowakei oder von der Nicht-Tschechoslowakei kommt.¹⁶⁶

Wie für manche andere, war es auch für Fukač die Musik der Wiener Schule, die als Maßstab verwendet wurde. So bezeichnete er z.B. die Lieder von Tomasz Baird als „webernisch klar“. Die aufgeführten tschechoslowakischen Werke seien (und das gilt auch aus heutiger Sicht) ein Mißgriff, ein Akt der Unterwerfung den Veranstaltern gegenüber, und überhaupt sei die Auswahl der teilnehmenden tschechischen Künstler bis jetzt entweder auffällig offiziell gelenkt worden oder im Gegenteil ganz zufällig und willkürlich geschehen. Die tschechoslowakischen Teilnehmer konnten in Warschau jedoch immerhin die Aufführung von Bergs *Wozzeck* in der Inszenierung der Staatsoper Berlin sehen: „Das Werk von Berg hat sich in seiner vollen Aktualität gezeigt. Es hat zweckmäßig in die Betrachtungen über die Beziehung der heutigen Avantgarde zur Tradition gepaßt“, schrieb Fukač. Als einen Irrweg hat er dabei die antiexpressionistische und schematische Inszenierung der Oper *Das Verhör des Lukullus* von Paul Dessau bezeichnet.

Die ‚Entdeckung‘ der vergessenen Werke der Wiener Schule beschreibt der Komponist Jan Klusák:

Was konnte für uns zwanzigjährige Buben in der Mitte der 50er Jahren modern sein? [...] Für Schönberg waren wir damals einfach nicht reif genug; wir waren nicht gewohnt, ihn zu hören, er wurde nicht gespielt. Und wenn wir etwas von ihm gehört haben, kam er uns mit der tschechischen Moderne der Zwischenkriegszeit gefährlich verwandt vor, weil ihre Graufärbung uns schrecklich gelangweilt hat. Wir waren nicht imstande zu unterscheiden, welche Qualitäten Schönberg von dieser unserer Moderne unterscheiden, wie seine charakteristische Verantwortlichkeit für jede Note mit der geschwätzigsten Gedankenlosigkeit vieler tschechischer Komponisten kontrastiert: Für uns war es ohne Unterschied ein unerträgliches, schwermütiges, nekro-

¹⁶⁶ Jiří Fukač, „Varšavská realizace“ [Die Warschauer Realisierung], in: *Hudební rozhledy* 20 (1957), S. 604–606, hier S. 604.

philes Mitteleuropa, vor dem wir anderswohin fliehen wollten, in Richtung Frankreich oder in die romanischen Mittelmeerländer.¹⁶⁷

Die bereits erwähnte Inszenierung von Bergs *Wozzeck* am Nationaltheater Prag im Jahre 1959¹⁶⁸ „[...] hatte einen gewaltigen Eindruck auf uns“, erinnert sich Jan Klusák, „sie bedeutete eigentlich einen totalen Umsturz in meiner Stellung zu dieser Musik.“¹⁶⁹ Dann kommt er auch auf Webern zu sprechen. „Ich habe versucht, unsere Lehrer [an der Musikakademie] nach ihm zu fragen, es zeigte sich jedoch, daß niemand etwas von ihm weiß“, charakterisiert Klusák die Situation. „Im Jahre 1960“, schreibt er, „haben wir Webern endlich gehört“, und außer ihm auch Stockhausen, Pierre Boulez, Nono, Luciano Berio und Bruno Maderna. „Langsam haben wir zu verstehen begonnen, wie diese löchrige Musik voll von Pausen und Unterbrechungen mit unserer Zeit und unseren Gefühlen zusammenklingt. [...] Es war fast eine, heute schwer verständliche, Epidemie.“¹⁷⁰

Klusák selbst findet die Einflüsse dieser Bezauberung in seinen *Variationen über ein Thema von Gustav Mahler* aus dem Jahre 1960, die neuen Impulse zeigten sich auch im Schaffen von Jan Rychlík, Zbyněk Vostřák, Rudolf Komorous, Vladimír Šrámek,¹⁷¹ Marek Kopelent und Luboš Fišer in Prag, bei den Brünner Komponisten Pavel Blatný, Alois Piňos, Zdeněk Pololáník, Josef Berg, Miloslav Ištvan und Arnošt Parsch sowie bei den Musikologen Eduard Herzog, Vladimír Lébl und Milena Černohorská. Ende der 1960er Jahre haben die Komponisten auf den Seiten der Zeitschrift *Hudební rozhledy* über die neuen kompositorischen Techniken diskutiert,

¹⁶⁷ Jan Klusák, „Jak jsme v šedesátých letech dělali hudbu (Pokus o malou osobní kroniku)“ [Wie wir in den 60er Jahren Musik gemacht haben (Versuch einer kleinen persönlichen Chronik)], in: *Konzerva – Na hudbu*, 1990, Nr. 1, S. 15–21, Nr. 2, S. 12–16, Nr. 3, S. 12–15, Nr. 4, S. 13–16, zit. auch bei Ivan Poledňák, *Vášeň rozumu. Skladatel Jan Klusák* [Die Leidenschaft der Vernunft. Der Komponist J. K.], Olomouc 2004, insbes. S. 31–32.

¹⁶⁸ Es haben elf Vorstellungen stattgefunden, die Klusák alle besucht hat. Poledňák, *Vášeň rozumu* (wie Anm. 167).

¹⁶⁹ Klusák, „Jak jsme“ (wie Anm. 167), Nr. 1, S. 15.

¹⁷⁰ Klusák, „Jak jsme“ (wie Anm. 167), Nr. 2, S. 14.

¹⁷¹ Als erste dodekaphonische Kompositionen nach den Jahren der Isolation entstanden die *Čtyři malá hlasová cvičení* [Vier kleine Stimmübungen] nach Texten von Franz Kafka von Jan Klusák, der Liederzyklus *Do usínání* [Beim Einschlafen] von Zbyněk Vostřák, es folgten Werke von Vladimír Šrámek und Rudolf Komorous. Siehe Miroslav Pudlák, *Zbyněk Vostřák. Idea a tvar v hudbě* [Idee und Gestalt in der Musik], Praha 1998, S. 17.

wobei festgestellt wurde, daß die ganze vorangegangene Zeit aus ideologischen Gründen etwas abgelehnt hat, was sie gar nicht kannte, und ein Kampf „gegen einen unbekannten Gegner geführt“ wurde.¹⁷² Doch in den offiziellen Kreisen blieb man vorsichtig und warnte vor den „destruktiven westlichen Einflüssen“.

Eine neue Etappe in der Rezeption der Wiener Schule kam gleichzeitig mit der Wiederentdeckung Gustav Mahlers. Auf einmal war es den jungen Musikern klar, daß Mahler, Bruckner, Wagner, Skrjabin, Schönberg und Berg eine natürliche Fortsetzung der bis dahin verschmähten Romantik sind. „Volens nolens habe ich mich allmählich dieser deutsch-österreichischen Tradition zugeordnet“,¹⁷³ bekennt Klusák.

Es erschienen biographische Artikel über Schönberg (von Jiří Vysloužil und Ivan Vojtěch) sowie der westlichen zeitgenössischen Musik gewidmete Aufsätze von Paul Thilman, Józef Chomiński und anderen. Der marxistische Standpunkt war dabei noch immer präsent. Auch Alois Hába meldete sich wieder zum Wort. Er war noch immer – bzw. schon wieder – eine respektierte Persönlichkeit der tschechischen Musik; nach 1948 zwar seiner Funktionen enthoben und pensioniert, jetzt aber wieder eine anerkannte Autorität. Bei der III. Versammlung des Komponistenverbandes im Jahre 1963 sagte er:

Als vor Jahren die Schdanow-Thesen erschienen, ist man sich bei uns dessen bewußt geworden, daß die dodekaphonische Methode aufgegeben werden muß. [...] Damals haben wir sie verbannt, ohne sie zu kennen – und heute suchen wir in ihr weiß Gott was. In Wirklichkeit stellt sie ein sehr einfaches Prinzip dar, das bereits vor hunderten von Jahren in den Niederlanden erfunden worden ist. [...] Noch einmal zu dieser verdammten Dodekaphonie: Meint ihr, daß es politisch richtig war, Schönberg und seine Schule in den Rachen des Kapitalismus und des Westens zu werfen? War das taktisch und politisch richtig? Ich glaube, man sollte das überdenken. Und auf der anderen Seite wurde nicht einmal der Kommunist Eisler akzeptiert, der mit solchen Methoden und Harmonien eine so lebendige Musik geschaffen hat, eine fast musikantisch-lustige, aggressive usw. Musik. Und wo steht dieser Mann bei uns? Wie viele Prager Frühlings-Festivals sind ohne

¹⁷²Miroslav Srnka, „Luboš Fišer. Fünfzehn Blätter nach Dürers Apokalypse“, in: Vlasta Reittererová/Hubert Reitterer (Hg.), *Kontexte. Musica iudaica 2000*, Praha 2002, S. 149–164, hier S. 149.

¹⁷³Klusák, „Jak jsme“ (wie Anm. 167), Nr. 2, S. 16.

ihn geblieben! Für Alban Berg wurde ein Platz gefunden. Warum müssen wir jemandem beweisen, daß bei uns bereits Berg gespielt wird? Mit einer solchen Kulturpolitik kann ich nicht einverstanden sein.¹⁷⁴

Auch in der offiziellen Zeitschrift des Komponistenverbandes *Hudební rozhledy* erschienen in den 1960er Jahren mehrere Schönbergiana und der westlichen zeitgenössischen Musik gewidmete Artikel, mit dem von der Redaktion formulierten Ziel, jene neuen Informationen und Anregungen zu vermitteln, die bisher „infolge der langjährigen Isolation unserer musikalischen Öffentlichkeit von der Entwicklung der zeitgenössischen Musik in anderen Ländern“ nicht möglich waren. Als erster erschien ein mit dieser Einleitung angekündigter Artikel von Hans Heinz Stuckenschmidt „Zur Geschichte der zeitgenössischen Musik“.¹⁷⁵ Der Komponist und Musikpublizist Ivan Jirko besuchte im Jahre 1968 West-Berlin und schrieb begeistert über die Inszenierung von *Lulu* bei den Berliner Festwochen. Er hat sogar an die tschechischen Theater appelliert, das Werk aufzuführen, weil es „vielleicht sogar attraktiver sein könnte als ‚Wozzeck‘“.¹⁷⁶

Noch Mitte der 1960er Jahre war die Stellungnahme einiger tschechischer Musikwissenschaftler gegenüber der Avantgarde ambivalent. Im September 1966 fand in Leipzig ein Kongress der Gesellschaft für Musikforschung statt. Miroslav K. Černý referierte ausführlich in der Zeitschrift *Hudební věda* [Musikwissenschaft],¹⁷⁷ wobei er gleich am Beginn konstatieren mußte, daß die kulturelle Isolation der tschechischen (tschechoslowakischen) Musikwissenschaft auch in Bezug auf die sozialistische Deutsche Demokratische Republik gelte. Die tschechischen Delegierten waren hier Zeuge der Konfrontation der west- und der ostdeutschen Musikwissenschaft. Der Beitrag von Carl Dahlhaus, in dem er in der Musik jeden Fortschritt als subjektive Kategorie ablehnte, wurde reserviert aufgenommen, ebenso wie die Diskussion über den Begriff ‚Avantgarde‘ und seine ‚richtige‘ Verwendung.

¹⁷⁴ Alois Hába, Diskussionsbeitrag bei der Versammlung des Komponisten-Verbandes der CSR, in: *Hudební rozhledy* 16 (1963), S. 419–420.

¹⁷⁵ Hans Heinz Stuckenschmidt, „K historii soudobé hudby“ [Zur Geschichte der zeitgenössischen Musik], in: *Hudební rozhledy* 17 (1964), S. 254–255, 296–298. (Im Original als: „Ordnung der Musik“ in: *Melos* 9/1962).

¹⁷⁶ Ivan Jirko, „Týden v rozděleném městě“ [Eine Woche in der geteilten Stadt], in: *Hudební rozhledy* 21 (1968), S. 660–661, hier S. 660.

¹⁷⁷ Miroslav K. Černý, „Avantgardismus, tonalita a jiné pojmy“ [Avantgardismus, Tonalität und andere Begriffe], in: *Hudební věda* 4 (1967), S. 4–13.

Im Jahre 1967 fand das Festival der IGNM zum vierten Mal in Prag statt, und wieder war es den politischen Umständen unterworfen. Es ist kein Zufall, daß zwei Drittel der beim Festival aufgeführten tschechischen Komponisten in der Zeit der sogenannten ‚Normalisierung‘ in den 1970er Jahren das Mißfallen der Parteiorgane erregt haben – Miloslav Kabeláč, Jan Kapr, Marek Kopelent, Zbyněk Vostrák u. a. Alois Hába hat bei diesem Festival ein neues Werk präsentiert, sein Streichquartett Nr. 16, op. 98, im 1/5-Tonsystem, eine Komposition von „webernscher“ aphoristischer Kürze.¹⁷⁸ Im Jahre 1926 hat er beim Anhören des Streichtrios von Webern ins Programmheft des IGNM-Festivals seine Anmerkung geschrieben: „Statische Themen, freie melodische Sprünge, Wärme, keine Öde, die Septimen über 2 Oktaven.“¹⁷⁹ Dreißig Jahre danach, im Jahre 1956, als er zum ersten Mal an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt-Kranichstein teilnahm, findet man bei fast allen von ihm gehörten Kompositionen Anmerkungen wie „Weberns Einfluß“, „Nachahmung Weberns“ usw. Auch in den Werken der elektronischen Musik hat Hába vor allem die „webernsche Methode der kurzen kleinen Motive“ gehört.¹⁸⁰ Mit seinem neuen Quartett wollte er beweisen, daß sein Mikrointervallsystem sich mit der Methode Weberns gut vertrage.

So haben sich in den 1960er Jahren einige Komponisten verschiedener Generationen, der aus der Zwischenkriegszeit und der der neuen Avantgarde, im Zeichen von Anton Webern wieder getroffen und verstanden – z. B. Alois Hába (Jahrgang 1893) mit Jan Klusák (Jahrgang 1934), obwohl sie sich in verschiedenen Territorien bewegt haben. Im Jahre 1968 wurde vom Komponistenverband ein Seminar über neue kompositorische Techniken veranstaltet.¹⁸¹ Alois Hába sprach über seinen Weg zum Personalstil und über die Komposition seiner Oper *Das neue Land*¹⁸² aus dem Jahre

¹⁷⁸Uraufgeführt am 7. Oktober 1967 vom Novák-Quartett.

¹⁷⁹Programmheft des IGNM-Festivals in Siena 1926, Nachlaß Alois Hába, Tschechisches Museum der Musik, nicht inventarisiert.

¹⁸⁰Hábas Aufzeichnungen zu den Ferienkursen in Darmstadt 1956, ebd.

¹⁸¹Es handelte sich um sechs vom Zweig des Komponistenverbandes in Pilsen organisierte Abende im Frühling 1968. Teilgenommen haben Alois Hába, Jan Hanuš, Ilja Zeljenka, Jan Kapr, Jan Klusák und Ilja Hurník. Siehe „Skladatelé o svém díle“ [Komponisten über ihre Werke], in: *Hudební rozhledy* 21 (1968), S. 552–555.

¹⁸²Die Oper nach dem Roman des sowjetischen Schriftstellers Fjodor Gladkov wurde erst am 12. 12. 2014, in einer einzigen konzertanten Vorstellung, am Nationaltheater Prag aufgeführt. Mehr zu den Opern von Alois Hába bei Vlasta Reittererová-Benetková, „Die Opern von Alois Hába. Ein neues Phänomen des Musiktheaters

1935, in der er „die angespannten Harmonien verwendet, die bis zum Zwölflklang gehen – wie bei Schönberg.“¹⁸³ Im Unterschied zur Schönberg-Schule, die in ihrer Musik meist traurige, tragische Stimmungen ausgedrückt habe, wollte er aber „mit der Musik auch freudige Gefühle ausdrücken.“ Von den weiteren Komponisten hat sich Jan Klusák zur Anregung durch Anton Webern bekannt (er wollte ebenfalls eine solche „atomisierte Musik“ schreiben).¹⁸⁴ Er sprach über seine *Variationen über ein Thema von Mahler*, bei deren siebenter und achter Variation er an die düstere Szene von Bergs *Wozzeck* gedacht habe.

Ein Rückblick

Im Oktober 1995 hielt Jiří Fukač beim von der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ der Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst veranstalteten Symposium „Das Weiterwirken der [Zweiten] Wiener Schule“ den Vortrag „Die Rezeption der Zweiten Wiener Schule im tschechischen Kulturkontext“, deren Inhalt er auch auf tschechisch publiziert hat.¹⁸⁵ Er mußte dabei feststellen, daß ab den 1960er Jahren zwar mehrere monographische Studien erschienen sind, daß in diesen das Verhältnis der Wiener Schule zum tschechischen kulturellen Kontext jedoch nur am Rande behandelt worden sei. „Die Interpretation der partiellen Fakten sagen fast nichts darüber aus, ob sich die tschechische Seite mit dem neuen Stilphänomen der Zweiten Wiener Schule bewußt auseinandergesetzt hat, oder ob es sich nur um eine natürliche Rezeption einzelner,

im 20. Jahrhundert“, in: Helmut Loos/Eberhard Möller (Hg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 3, Chemnitz 1998, S. 177–197; dieselbe, „Das Unverwirklichte und das Unverwirklichbare in den Opern von Alois Hába“, in: Peter Csobádi/Gernot Gruber/Jürgen Kühnel/Ulrich Müller/Oswald Panagl/Franz Viktor Spechtler (Hg.), *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater*, Salzburg/Anif 2006, S. 576–586.

¹⁸³Skladatelé o svém díle (wie Anm. 181), S. 552.

¹⁸⁴Ebd., S. 555.

¹⁸⁵Jiří Fukač, „Die Rezeption der Zweiten Wiener Schule im tschechischen Kulturkontext“, in: Hartmut Krones (Hg.), *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule* (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis. Band 2 der Sonderreihe „Symposien zu Wien MODERN“), Wien-Köln-Weimar 2002, S. 59–66. Fukač hat seinen Vortrag dann für die tschechische Leserschaft etwas modifiziert: Jiří Fukač, „Druhá vídeňská škola a český kulturní kontext“ [Die Zweite Wiener Schule und der tschechische kulturelle Kontext], in: *Hudební věda* 34 (1997), S. 74–84; aus diesem Text wird hier in Übersetzung zitiert.

in jener Zeit bemerkenswerter Werke gehandelt hat“, schrieb Fukač und merkte auch an, daß der Begriff „Zweite Wiener Schule machmal durchaus willkürlich verwendet wurde, etwa auf die Weise, wie die französischen Komponisten vom Beginn des 20. Jahrhunderts als Impressionisten bezeichnet wurden.“¹⁸⁶ Die pauschale Bezeichnung „Zweite Wiener Schule“ wurde der Dodekaphonie gleichgesetzt, die individuelle Entwicklung der zu ihr gehörenden Persönlichkeiten nicht berücksichtigt usw.

Es sei offensichtlich, daß die Stilmerkmale der ‚Prager‘ und der ‚Wiener‘ Kunst um 1900 gewisse Ähnlichkeiten aufweisen. Fukač führt an als Beispiel den „Wiener Jugendstil, der sein Pendant in der tschechischen Szeession hatte, und was die Musik betrifft, so haben einige Werke von Josef Suk Züge aufgewiesen, die auch den frühen Schönberg charakterisieren“¹⁸⁷, nämlich die erweiterte Tonalität, die Erfindung der Klangfarbe, der expressive Lyrisismus usw. Zugleich hat sich bei den Tschechen zwar die Tendenz durchgesetzt, von Wien unabhängig zu sein, die Zweisprachigkeit der Ersten Republik hat jedoch immer die tschechischen Aktivitäten mit den einheimischen deutschen konfrontiert, diese haben konkurriert, aber auch – wie an konkreten Beispielen gezeigt wurde – miteinander kooperiert. Doch die Rezeption war nicht kontinuierlich, eine systematische Entwicklung sei hier nicht zu finden.

Jiří Fukač ist zur Schlußfolgerung gekommen, daß „die tschechische Musik nach 1918 (und auch nach 1945 und 1960) keinen Grund dazu hatte, [...] mit dem Stil- und ideellen Substrat des neuwienerischen Phänomens im Einklang zu stehen.“¹⁸⁸ Die gegenseitige tschechisch-österreichische Entfremdung nach 1918 hat in der Musik wahrscheinlich eine dauerhafte Barriere geschaffen, die [...] eine wesentliche kultur-typologische Trennung zwischen Prag und Wien verursacht hat.“ Als Ausnahmen nennt er den Brünner Komponisten Jiří Barta und den bereits erwähnten Jan Klusák.

Man kann sagen, daß im Unterbewußtsein der tschechischen Musik mindestens die Tendenz encodiert war, sich mit der Wiener Entwicklungslinie typologisch auseinanderzusetzen: Das Ergebnis waren ziemlich originelle (oft auf Grund einer Negation entstandene) Transformationen der Wiener Impulse, mit dem wachsenden historischen

¹⁸⁶Ebd., S. 74.

¹⁸⁷Ebd., S. 75.

¹⁸⁸Die Rezeption der Wiener Schule nach dem Zweiten Weltkrieg charakterisiert Fukač im allgemeinen als „historisierende Nostalgie“.

Abstand haben sich aber auch tiefere semantische Resonanzen eingestellt.¹⁸⁹

Coda

Es wurde bereits das Festival Prager Frühling erwähnt: Nach den ersten drei Jahren dieses 1946 gegründeten Festivals, in denen Werke von Samuel Barber, Aaron Copland und Ralph Vaughan Williams gespielt worden waren, Leonard Bernstein in Prag seinen ersten Auftritt im Ausland absolviert hatte (und außer Mozart und Beethoven kein einziges Werk eines ‚deutschen‘ Komponisten gespielt wurde), sind die Festivalprogramme der 1950er Jahre im Dienste der sowjetisierten Kulturpolitik gestanden. Seit 1960 findet man in ihnen Werke der Wiener Schule, allerdings als Ergebnis der Angebote von seiten der ausländischen Interpreten. Erst nach 1990 sind Werke der Wiener Schule als Bestandteil von dramaturgisch konzipierten Programmen vertreten: 1999 die Gesamtauführung der Streichquartette Schönbergs,¹⁹⁰ einschließlich des ‚Nullten‘, und *A Survivor from Warsaw*.¹⁹¹ 2006 hat das Ensemble Intercontemporain mit Peter Eötvös Schönbergs *Pierrot lunaire* aufgeführt, und vor allem ist das ‚Ereignis des Jahres‘ zu nennen, die Aufführung der *Gurre-Lieder*.¹⁹² Der Festivaljahrgang 2006 hat vielleicht aber auch gezeigt, wie es mit der heutigen Schönberg-Rezeption in Prag (oder nicht nur in Prag?) steht: Bei der Spitzenproduktion des Ensembles Intercontemporaine war der Saal halbleer, die Eintrittskarten für die *Gurre-Lieder* hingegen waren bereits zu Beginn des Vorverkaufs vergriffen. Der postromantische Schönberg also ein Gegenstand des allgemeinen Interesses, *Pierrot lunaire* noch immer Sache der gebildeten Elite, wie im Jahre 1913? Solche Schlußfolgerungen können jedoch auch irreführen: Im Jahre 1999 wurden beim Prager Frühling Stockhausens *Gruppen*

¹⁸⁹ Jiří Fukač, „Druhá vídeňská škola“ (wie Anm. 185), hier S. 84 (deutsches Resumee).

¹⁹⁰ Am 14., 26. und 30. Mai 1999 (Pražák-Quartett und Vanda Tabery – Gesang, Emperor-Quartett, Martinů-Quartett).

¹⁹¹ Josef Somr – Sprecher, Kühn-Chor, Prager Symphoniker, Dirigent Elli Jaffe. Auf dem Programm standen weiter *Kol Nidrei* von Max Bruch (Solist Jiří Hošek), *Abraham und Isaac* von Igor Strawinsky als tschechische Erstaufführung und William Waltons *Belshazzar's Feast* (Baritonsolo Avraham Albrecht).

¹⁹² Jon Villars – Waldemar, Eva Urbanová – Tove, Dagmar Pecková – Waldtaube, Bernd Weikl – Bauer, Sprecher, Jaroslav Březina – Klaus-Narr, Prager philharmonischer Chor, Kühn-Chor, Prager Kammerchor, Chormeister Jan Rozehnal und Miroslav Košler, Tschechische Philharmonie, Dirigent Zdeněk Mácal.

aufgeführt.¹⁹³ Die Begeisterung bei den Zuhörern war so groß, daß das ganze Werk sofort wiederholt werden mußte.

Heute stellt den wichtigsten Ort für die Aufführungen der zeitgenössischen Musik die nordmährische Stadt Ostrava dar, und das dortige, im Jahre 2000 vom Komponisten und Dirigenten Petr Kotík gegründete Ostrauer Zentrum für Neue Musik.

Anhang 1:

„Schönbergs *Pierrot lunaire*“, in: *Bohemia*, 25. Februar 1913, S. 9–10, F. A. (= Felix Adler)

„Die weise und mild überlegene Mahnung Hans Sachsens möchte man jenen zurufen, welche gestern während der Aufführung von Arnold Schönbergs ‚Pierrot lunaire‘ einen Radau machten, wie er in den Annalen des Prager Konzertlebens wohl kaum noch dagewesen ist. Sie glaubten im Recht zu sein und waren doch so im Unrecht! Sache der musikalischen Publizität ist es nun, in den aufgeregten Streit der Meinungen beschwichtigend einzugreifen und Gegensätze, die sich aus Mißverstehen ergeben haben, nach Tunlichkeit auszugleichen. ‚Ein saures Amt und heut zu Mal‘ (Nur um aus dem unerschöpflichen Meistersinger-Zitatenbuch ein Sprüchlein pro domo herauszugreifen).

Vorerst kann den Allzuempörten nicht oft genug gesagt werden, daß Arnold Schönberg ein ernster Künstler ist. Nicht einer, der sich, wie angenommen wird, mit seinem Publikum ungeziemende Witze erlaubt. (Wenn er es täte, würde es ohnedies niemand merken, genau so, wie die besten Witze Richard Straußens [!] für das Publikum nicht existieren.) Nein, das was dem naiven Hörer als Witz erscheint, ist dem Autor bitterer Ernst, das sind Wege in ein musikalisches Neuland, in ein Pfadsuchen, auf dem zur Gefolgschaft niemand gezwungen werden kann, die Achtung darf man aber dem nicht versagen, der auf leicht zu erringende Lorbeeren verzichtet und sich unerschrocken Erlebnissen aussetzt, wie sie gestern zur Tatsache wurden. Daß es Schönberg anders kann, weiß man. Er, der gestern einem Hausschlüsselkonzert ausgesetzt war, hat am Tag zuvor in Wien einen Triumph gefeiert, wie nur irgendein Großer. Alle, die in Wien schon ähnliche Skandale wie den gestrigen mit Wonne mitgemacht, huldigten begeistert dem Komponisten. Schönberg hätte diesen Erfolg schon vor dreizehn Jahren ha-

¹⁹³Gemeinsam mit Werken von Giovanni Gabrieli, Earle Brown und Alvin Lucier, aufgeführt von der Janáček-Philharmonie Ostrava, The Orchestra of S. E. M., dem Ensemble DAMA DAMA und einem Solisten-Ensemble aus Deutschland, die Dirigenten waren Petr Kotík, dem auch die Initiative zu diesem Unternehmen zu verdanken ist, Christian Arming und Zsolt Nagy.

ben können. Er zog es vor, die Kammersinfonie, die Klavierstücke und den *Pierrot lunaire* zu schreiben.

Was ist nun das Motiv zur Abkehr vom Althergebrachten, zum Verzicht auf das Weiterschreiten in den gewohnten Gleisen, zum sich Durchschlagen durchs Gestrüpp? Zweifellos die Erkenntnis des Revolutionärs, der die in ihm schlummern den neuen musikalischen Werte deutlich empfindet und ihnen Ausdruck verleiht. Man muß Schönberg das ‚wie er muß‘, so konnt’ er’s‘ unbedingt zubilligen. Dieses Müssen führte zuerst zur Zertrümmerung aller hergebrachten musikalischen Begriffe und Formen, und so wie Jungsiegfried aus dem in Spähne zerfeilt Stahl sich sein Schwert schmiedet, schafft sich Arnold Schönberg seine höchstpersönliche Ausdrucksweise, durch die Befreiung der Musik aus Tonalität und gefesselter Rhythmik, und durch die verwegenste Individualisierung der Töne. ‚Schön‘ ist sie nicht, diese neue Musik, und das ist ihr großes Verbrechen, in den Augen derer, die nur den Mutwillen für ihren Urheber halten. Da hat es auch eine Zeit gegeben, in der man nur schön gemalt hat. Es ist auch nicht ausgesprochen, daß Schönbergs heutiger Stil ein definitiver ist. Es ist sogar höchstwahrscheinlich, daß dieses Experimentieren ein Uebergangsstadium ist, umso aufmerksamer haben wir seine Entwicklung zu verfolgen und zu sehen, wohin der neue Weg führt. Einzig die Zeit ist es, die entscheiden wird, ob der Schönberg von heute recht hat.

Dreimal sieben Gedichte, aus Albert Girauds Liedern des *Pierrot lunaire* von Otto Erich Hartleben mit Formvollendung verdeutscht, sind es, die Schönberg wieder, mit dem sicheren Bewußtsein des Unbeirrten für sein Experiment, in hohem Maße geeignet fand. Man lese diese Texte und nach der Lektüre dieser teils kühn phantastischen, teils grimmig grotesken Lyrik, deren literarischer Wert über jedem Zweifel steht, urteile man, ob sich dazu schöne Musik machen läßt. Dann mache man überhaupt keine Musik dazu, sagt der ‚gesunde‘ Konservativismus. Der Neuerer macht aber vor solchem Gebot nicht halt und siehe, er findet den adäquaten musikalischen Ausdruck für den Inhalt. Ein Motto von Novalis weist den Weg zum Verständnis. Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Traum, denken – Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigen Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben. Die Zusammenhanglosigkeit der Töne Schönbergs führt zu Gebilden von einer erschreckenden Phantastik und zwingender Eindringlichkeit. Wenn man an der Hand der Deklamation die Musik verfolgt, die von wenigen Instrumenten bestritten wird, von denen jedes seinen eigenen Weg geht, so staunt man mit welcher Plastik und kongenialer dichterischer Kraft der Inhalt sein musikalisches Spiegelbild findet. Freilich, die Konsonanz ist aufgehoben, und die Takte, in welchen die Musik im gleichen Rhythmus bleibt, sind

an den Fingern der Hand zu zählen. Je länger man, unbeeinflusst von Tumult und Hohn, zuhört, desto faßbarer wird die künstlerische Absicht. Und man kommt sogar auf den Geschmack einer neuen, kaum geahnten Schönheit. Beschreiben lassen sich Impressionen solcher Art nicht. Und auch die eingehend analysierende Würdigung ist nicht gut möglich, schon deshalb, weil der Zyklus vorläufig noch Manuskript ist.

Die Aufführung geschah durch das kleine exzellente Ensemble, das mit dem Pierrot schon durch die meisten reichsdeutschen Städte gezogen ist, und, was ausdrücklich konstatiert werden muß, nirgends auf so grimmigen Widerstand gestoßen ist, als bei uns. Leider ließ es sich im Rudolfinum nicht bewerkstelligen, daß die Musiker dem Anblick des Publikums durch einen Vorhang entzogen sind, und nur die Rezitatorin des Textes sichtbar ist. Frau Albertine Zehme deklamiert die Gedichte, deren Tonfall durch Sprechnoten genauestens fixiert ist, in einem Kostüm, das die Motive der Pierrotsmaske dekorativ verwertet, mit großer Intelligenz und den Kenner fortreibender Leidenschaftlichkeit. Dem Anreger des Abends, Professor Rietsch,¹⁹⁴ ist für die Vermittlung unbedingter Dank zu zollen. Vielleicht wäre es am Platze gewesen, wenn vor Beginn das Publikum auf die ‚große Gefahr‘ aufmerksam gemacht worden wäre. Auch hätte angezeigt werden können, daß die dreimal sieben Gedichte des Albert Giraud nicht für jene sind, die man sonst gerne ein Streichquartett von Haydn hören läßt! Dann wäre der Spektakel wohl vermieden worden.“

Unmittelbar nach diesen Worten steht ein anonymes Bericht (der wahrscheinlich ebenfalls von Adler stammt):

„Daß etwas Ungewöhnliches erwartet wurde, konnte man schon dem äußeren Bild des Saales entnehmen. Viele jener Persönlichkeiten, die als Rufer im Streite oder als geistige Führer in Prag wirken, gaben dem Abend durch ihre Anwesenheit schon das bezeichnende Relief. Junge und alte Musiker saßen da – man kann freilich nicht sagen, einträchtig – beisammen. In einer Loge folgte der Kapellmeister Zemlinsky der Aufführung, Herr von Keußler, die Kapellmeister von Sternich, Dr. Götz, Horwitz und Pringsheim waren zur Stelle. Professor Rietsch, Hofrat Rzach, der Direktor des Konservatoriums Kaan von Albest, der alte Klavierpädagoge Hohlfeld fehlten nicht, die einstige Schülerin Liszts Frau Sofie von Herget, die greise Mäzenin des Prager Musiklebens Frau Gabriele von Zdekauer hatten sich zu dieser Premiere eingefunden. Daneben hatte natürlich Jung-Prag seine

¹⁹⁴Heinrich Rietsch (1860–1927), ab 1900 Professor für Musikwissenschaft an der Deutschen Universität in Prag.

stürmischsten Parteigänger entsendet, und nicht weniger stark waren auch tschechische Musikerkreise vertreten.

Gleich die ersten Töne der Komposition lockten auf die Lippen vieler ein halb verwundertes, halb amüsiertes Lächeln, doch wurde zunächst die Ruhe bewahrt. Auch am Schlusse der ersten Abteilung wagte sich die Opposition noch nicht heraus und der Komponist konnte für starken Beifall danken. Dagegen gab es jetzt einen Run auf die Textprogramme, mit denen sich zu Beginn viele nicht versehen hatten. Die Diener wurden umlagert und von vielen flehentlich und mit dem Nachdruck erhöhter Trinkgelder um solch ein Textprogramm bestürmt, so daß der Vorrat im Nu vergriffen war.

Aerger wurde es nach dem zweiten Teil. Die Zischer hatten Mut bekommen und wollten sich nicht mehr überstimmen lassen. Natürlich reizte der Widerstand auch die Anhänger dieser neuen Kunst und sie antworteten mit einem Prasselregen von Applaus und mit laut durch den Saal gellenden Bravorufen. In einem Gedicht der dritten Abteilung hatte die Sprecherin Frau Zehme die Worte ‚Wischt und wischt‘ zu sprechen. Dies war das Signal für einen Teil der Zuhörerschaft, ihr diese Zischlaute laut nachzusprechen und die Aufführung in rücksichtslosester Form zu stören. Schönberg erbleichte und klopfte sofort ab. Man konnte sehen, daß er sich in zitternder Erregung befand. Eine peinliche Pause entstand, in der auch die Zischer verstummten. Dann ließ Schönberg das ganze Gedicht wiederholen, nicht ohne daß auch diesmal einige besonders geschmacksvolle Witzbolde neuerlich das Echo gemacht hätten.

Vor dem nächsten Gedicht machte sich wieder lebhaftere Unruhe bemerkbar. Eine Hustenepidemie hatte plötzlich gewisse Zuhörer ergriffen. Schönberg stand in äußerlicher Ruhe, die Hände auf dem Rücken verschränkt, vor seinem Pult und wartete fast zehn Minuten, bis der letzte Huster verstummt war. Auch Frau Zehme mußte sich durch eine energische Bewegung gegen die Orgeltribüne der andauernden Unruhe wehren. Als endlich das letzte der Gedichte schon fast zu Ende gesprochen war, vernahm man den von einem Einzelnen ausgestoßenen Ruf: ‚Aufhören!‘ Und nun setzte ein Sturm der kämpfenden Meinungen ein, in dem die letzten Töne der Komposition ungehört untergingen. Nicht nur die begeisterte Jugend, auch der musikalisch orientierte Teil des Publikums stand jetzt nach den letzten Dichtungen auf Seite der Beifallspendenden. Allein auch die Opposition war gerüstet. Es ertönte schrilles Pfeifen, der Hausschlüssel als kritisches Instrument trat in seine unkultivierten Rechte, ‚Pfui‘-Rufe versuchten die lauten Bravos zu übertönen und ununterbrochen wogte der Parteienkampf, bis das Verlöschen der Beleuchtung auch den Tumult zum Schweigen zwang.

Schönberg hatte gleich nach der Beendigung der Aufführung mit heftigem mißbilligenden Kopfschütteln den Taktstock niedergelegt und war abgetreten. Jetzt erschien er, mit Jubel von seinen Anhängern gerufen und begrüßt, noch mehrmals auf dem Podium und konnte für den bestrittenen, aber ehrlich begeisterten

Beifall lächelnd danken. Es war ein moralischer Sieg, den die Beifallspender hier erstritten. Der Sieg der Freunde des Fortschritts und der geistigen Anstrengung. Der Sieg aller jener, die jung genug sind, sich mitreißen zu lassen, klug genug, um jeden wenigstens ausreden zu lassen.“

Anhang 2:

Die wichtigsten Aufführungen der Werke der Wiener Schule in Prag (bis 2006)¹⁹⁵

EA – Erstaufführung (EA1, EA2 – tschechische bzw. deutsche EA)

UA – Uraufführung

Arnold Schönberg

- 1904** (21. 3.) *Verklärte Nacht* **EA1**
Deutscher Kammermusikverein; Rosé-Quartett ??
- 1910** (24. 10.) 1. Streichquartett d-Moll, op. 7 **EA**
Deutscher Kammermusikverein; Rosé-Quartett
- 1911** (8. 2.) *Verklärte Nacht* **EA2**
Umělecká beseda; Ševčíkovo kvarteto, K. Liška (Vla), A. Fingerland (Vcl)
(27. 2.) *Verklärte Nacht*
Český komorní spolek; Ševčíkovo kvarteto, K. Liška (Vla), A. Fingerland (Vcl)
- 1912** (29. 2.) *Pelleas und Melisande* **EA**
Neues deutsches Theater; Orchester des NDT, A. Schönberg
(18. 3.) aus „Vier Lieder“, op. 2 (*Erwartung*, *Waldsonne*) und op. 6 (*Der Wanderer*); 2. Streichquartett fis-Moll, op. 10 **EA**
Deutscher Kammermusikverein; Marie Gutheil-Schoder, Rosé-Quartett
- 1913** (24. 2.) *Pierrot lunaire* **EA1**
Deutscher Kammermusikverein; Albertine Zehme, Eduard Steuermann, Jakob Maliniak, Hans Kindler, Hans W. de Vries, Karl Essberger, Dir. A. Schönberg
(27. 3.) aus „Drei Klavierstücke“, op. 11: Nr. 1, „Sechs Klavierstücke“, op. 19 **EA**
Umělecká beseda; Rudolf Réti
- 1914** (29. 1.) aus „Sechs Lieder“, op. 8 (*Das Wappenschild*, *Voll jener Süße*, *Wenn Vöglein klagen*)
Neues deutsches Theater; Hans Winkelmann, Orchester des NDT, A. Zemlinsky **EA**
(27. 2.) *Verklärte Nacht*

¹⁹⁵ Was die Prager tschechischen Orchester betrifft, wurde nur die Tschechische Philharmonie berücksichtigt. Für die Angaben bedanke ich mich bei Pavlína Landová, Archiv der Tschechischen Philharmonie.

- Ševčíkovo-Lhotského kvarteto; J. Feld (Vla), I. Ibl (Vcl)
 (27. 1.) *Lied der Waldtaube* aus *Gurre-Lieder* **EA**
 Neues deutsches Theater; Susanne Jicha, Orchester des NDT, A. Zemlinsky
 (12. 2.) *Lied der Waldtaube* aus *Gurre-Lieder*
 Neues deutsches Theater; Eva Hoenig, Orchester des NDT, A. Zemlinsky
 (25. 2.) *Verklärte Nacht*
 Deutscher Kammermusikverein; Gewandhaus-Quartett
 (29. 11.) *Verklärte Nacht* (Orchesterfassung) **EA**
 Neues deutsches Theater; Orchester des NDT, A. Zemlinsky
 (8. 10.) *Verklärte Nacht*
 Český komorní spolek; České kvarteto, V. Talich (Vla), F. Šimůnek (Vcl)
 (17. 12.) *Verklärte Nacht*
 Český komorní spolek; České kvarteto, V. Talich (Vla), F. Šimůnek (Vcl)
- 1918** (28. 2.) *Pelleas und Melisande*
 Neues deutsches Theater; Orchester des NDT, A. Zemlinsky
- 1920** (29. 2.) 1. Kammersymphonie, op. 9 **EA**
 Česká filharmonie, V. Talich (weitere Aufführung am 25. 3.)
 (23. 10.) „Drei Klavierstücke“, op. 19
 Spolek pro moderní hudbu; Erwin Schulhoff
 (6. 11.) 1. Streichquartett d-Moll, op. 7
 Spolek pro moderní hudbu; Ševčíkovo-Lhotského kvarteto
 (4. 12.) 1. Streichquartett d-Moll, op. 7
 Deutscher Kammermusikverein; Rosé-Quartett
- 1921** (18. 5.) aus „Sechs Lieder“, op. 3 (*Wie Georg von Frundsberg, Geübtes Herz, Freihold*) ??; A. Fleischer, A. Zemlinsky
 (9. 6.) *Gurre-Lieder* **EA**
 Berta Klang, Margarethe Gerth, Hans Nachod, Louis Laber, Berthold Sterneck, Otto Soltau, Universitäts-Sängerschaft Baden, Deutscher Männergesangsverein, Deutscher Singverein, Deutscher Volksgesangsverein, Chor des Deutschen Landestheaters, das verstärkte Orchester des NDT, A. Zemlinsky
 (Reprise am 10. 6.)
 (27. 11.) *Pelleas und Melisande*
 Česká filharmonie, V. Talich
 (28. 11.) *Pierrot lunaire*
 Verein für musikalische Privataufführungen Wien; Erika Wagner-Stiedry, E. Steuermann u. a., Dir. E. Stein
- 1922** (25. 5.) *Pierrot lunaire*
 Verein für musikalische Privataufführungen Prag; Erika Wagner, E. Steuermann, F. Wangler, Viktor Polatschek, R. Kolisch, W. Winkler, Dir. A. Schönberg
- 1923** (21. 2.) 1. Kammersymphonie, op. 9 (Klavierfassung)
 Verein für musikalische Privataufführungen Prag; E. Steuermann
 (27. 2.) *Die Jakobsleiter* (Rezitation)
 Verein für musikalische Privataufführungen; Wilhelm Klitsch
 (21. 4.) Bach-Schönberg: Choralvorspiele
 Tschechische Philharmonie, A. Zemlinsky

- (10. 10.) Suite für Klavier, op. 25; aus „Acht Lieder“, op. 6 (*Traumleben, Alles, Verlassen, Am Wegrand, Der Wanderer*); „Fünf Klavierstücke“, op. 23; *Das Buch der hängenden Gärten*
 Verein für musikalische Privataufführungen; Marya Freund, E. Steuermann
- 1924** (4. 6.) Bach-Schönberg: Choralvorspiele
 IGNM-Festival; Orchester des NDT; A. Schönberg, A. Zemlinsky
 (6. 6.) *Erwartung* **UA**
 IGNM-Festival, Neues deutsches Theater; Marie Gutheil-Schoder, Orchester des NDT, A. Zemlinsky
- 1926** (13. 3.) 2. Streichquartett fis-Moll, op. 10
 Spolek pro moderní hudbu; Máša Fleischerová, Zikovo kvarteto
 (28. 4.) Bläserquintett, op. 26 **EA**
 Neues deutsches Theater; Kammerensemble des NDT
 (28. 11.) „Fünf Orchesterstücke“, op. 16 **EA**
 Česká filharmonie, O. Ostrčil
- 1927** (19. 9.) 3. Streichquartett **EA**
 Coolidge-Abend; Kolisch-Quartett
 (24. 9.) *Verklärte Nacht*
 Česká filharmonie, V. Talich
- 1928** (12. 3.) „Sechs Klavierstücke“, op. 19; 1. Kammersymphonie, op. 9 (Klavierfassung); aus „Zwei Balladen“, op. 12 (Jane Grey); „Fünf Klavierstücke“, op. 23
 Spolek pro moderní hudbu; E. Heim, E. Steuermann
 (17. 4.) *Pelleas und Melisande*
 Česká filharmonie, H. W. Steinberg
 (20. 12.) *Verklärte Nacht*
 Česká filharmonie, Edward Clark
- 1929** (27. 1.) *Lieder* (?)
 Deutscher Kammermusikverein; Madrigalensemble Stuttgart
- 1930** (16. 2.) 1. Kammersymphonie, op. 9
 Česká filharmonie, V. Talich
- 1931** (28. 4.) Bläserquintett, op. 26
 Spolek pro moderní hudbu; Pražské dechové kvinteto
- 1933** (15. 2.) *Verklärte Nacht*
 Česká filharmonie, F. Stupka
 (2. 12.) 2. Streichquartett fis-Moll, op. 10
 Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst; Mali Trummer, Prager-Quartett
- 1934** (15. 2.) *Pierrot lunaire*
 Hudební skupina Mánes; B. Kozlíková, V. Holzknicht, R. Hertl, J. Majrych, P. Rybář, B. Heran, Dir. K. Ančerl **EA2** (am 23. 5. Rundfunk)
 (26. 9.) Konzert für Streichquartett und Orchester nach Händel
 Prager Rundfunk; Kolisch-Quartett, Rundfunk-Orchester
 (3. 11.) 3. Streichquartett
 Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst und Deutscher Kammermusikverein; Kolisch-Quartett
 (13. 12.) Bläserquintett, op. 26

- Literarisch-künstlerischer Verein, Pražské dechové kvinteto
1935(?) Schönberg-Abend: Suite für Klavier, op. 25; Bläserquintett; *Das Buch der hängenden Gärten* (Nr. 1, 10, 15)
 Verein Přítomnost; Karel Reiner, Andula Pečirková, Pražské dechové kvinteto, Karel Ančerl, Geleitwort A. Hába
 (2. 9.) Variationen für Orchester, op. 31 **EA**
 IGNM-Festival; Symfonický orchestr čs. rozhlasu, Dir. Heinrich Jalowetz
1937 (7. 5.) 4. Streichquartett **EA**
 Kolisch-Quartett
1934 im Verein Přítomnost (Daten nicht festgestellt):
–1939 „Drei Klavierstücke“, op. 11; *Herzgewächse*, op. 20; Suite, op. 29;
 1. Kammersymphonie, op. 9
 ?? (20. 2. 1939)
1939 (22. ?) Februar: *Friede auf Erden* op. 13 (?? konnte nicht bestätigt werden)
- 1957** (19. 5.) *Das Buch der hängenden Gärten*
 Prager Frühling; Suzanne Danco, Alfréd Holeček
- 1959** (20. 5.) *Verklärte Nacht*
 Česká filharmonie, Pierre Fournier
- 1964** (27. 2.) „Fünf Orchesterstücke“, op. 16
 Česká filharmonie, V. Neumann (Reprise 28. 2.)
- 1965** (16. 5.) *Pierrot lunaire*; Serenade op. 24
 Prager Frühling; M.-T. Escribano, H.-H. Krüger, Die Reihe, Dir. F. Cerha
 (22. 5.) *Verklärte Nacht*
 Prager Frühling; Česká filharmonie, P. Klecki
- 1966** (3. 3.) *Ein Überlebender aus Warschau*
 Česká filharmonie, Milan Friedl, Český pěvecký sbor, Chormeister Josef Veselka, Dir. Václav Neumann (Reprise 4. 3.)
- 1967** (19. 5.) *Erwartung* (konzertant)
 Prager Frühling; Helga Pilarczyk, Česká filharmonie, Václav Neumann
 (28. 5.) 4. Streichquartett
 Prager Frühling; Le Quatuor Parrenin
 (tschechische EA *Očekávání* [Erwartung] 1970 Brunn)
- 1974** (14. 11.) *Verklärte Nacht*
 Česká filharmonie, V. Smetáček (Reprise 15. 11.)
- 1976** (11. 3.) *Ein Überlebender aus Warschau*
 Česká filharmonie, Karel Berman, Pražský filharmonický sbor, Chormeister A. Šídlo, Dir. Zdeněk Košler (Reprise 12. 3.; – 8. 6. Gastspiel im Festspielhaus Salzburg, 17. 6. Interlaken)
- 1981** (27. 5.) *Die glückliche Hand* **EA** (konzertant)
 Antonín Švorc, ?, Česká filharmonie, Zdeněk Košler
- 1985** (14. 2.) *Verklärte Nacht*
 Česká filharmonie, Alexander Rahbari (Reprise 15. 2.)
- 1989** (13. 4.) *Pelleas und Melisande* (dreimal *Pelleas und Melisande* – Jean Sibelius, Gabriel Fauré, Schönberg)
 Česká filharmonie, Serge Baudo (Reprise 14. 4.)

- 1999** (7. 1.) *Pelleas und Melisande* (auch Claude Debussy, Suite aus „*Pelléas et Mélisande*“)
Česká filharmonie, Robert Spano
(14. 5.) Streichquartett D-Dur; 1. Streichquartett d-Moll, op. 7; 2. Streichquartett fis-Moll, op. 10
Prager Frühling; Vanda Tabery, Pražákovo kvarteto
(26. 5.) 3. Streichquartett
Prager Frühling; Emperor-Quartett
(30. 5.) 4. Streichquartett
Prager Frühling; Kvarteto Martinů
- 2000** (4. 5.) *Verklärte Nacht*
Česká filharmonie, Christian Mandeal (Reprise 5. 5.)
(10. 6.) *Erwartung*
Státní opera Praha, Frau – Nancy Shade; Regie: Karla Štaubertová-Sturm, Dirigent Hilary Griffiths
- 2002** (29. 5.) *Ein Überlebender aus Warschau*
Prager Frühling; Josef Somr, Kühnův smíšený sbor, Chormeister Pavel Kühn, Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Dir. Elli Jaffe
- 2006** (19. 5.) *Gurre-Lieder*
Prager Frühling; Jon Willars, Eva Urbanová, Dagmar Pecková, Bernd Weikl, Jaroslav Březina, Pražský filharmonický sbor, Kühnův smíšený sbor, Pražský komorní sbor, Chormeister Jan Rozehnal, Miroslav Košler, Česká filharmonie, Dir. Zdeněk Mácal
(28. 5.) *Pierrot lunaire*
Prager Frühling; Hilary Summers, Ensemble contemporaine, Peter Eötvös

Alban Berg

- 1919** (17. 12) Klaviersonate, op. 1 **EA**
Erwin Schulhoff
- 1920** (8. 3.) Klaviersonate, op. 1
Verein für musikalische Privataufführungen; E. Steuermann
- 1922** (26. 5.) Klaviersonate op. 1
Verein für musikalische Privataufführungen; E. Steuermann
(8. 10.) Streichquartett, op. 3
Verein für musikalische Privataufführungen; Kolisch-Quartett
- 1923** (20. 2.) „Vier Stücke für Klarinette und Klavier“
Verein für musikalische Privataufführungen; V. Polatschek, E. Steuermann
- 1924** (9. 2.) Streichquartett op. 3
Spolek pro moderní hudbu; Ondříčkovo kvarteto
- 1925** (19. 4.) *Bruchstücke aus Wozzeck*
Neues deutsches Theater; Tilly de Garmo, Orchester des NDT, A. Zemlinsky
(20. 5.) *Bruchstücke aus Wozzeck*
Neues deutsches Theater; Tilly de Garmo, Orchester des NDT, A. Zemlinsky (im Rahmen des Festivals der IGNM)

- 1926** (11. 11.) *Vojcek* [Wozzeck] **EA**
Národní divadlo, Übersetzung Jiří Mařánek, musikalische Einstudierung und Dirigent Otakar Ostrčil, Regie Ferdinand Pujman, Bühnenbild Vlastislav Hofman. *Vojcek* – Václav Novák; Tambourmajor – Theodor Schütz; Andreas – Otakar Masák; Hauptmann – Miloslav Jeník; Doktor – Emil Pollert; Marie – Marie Veselá
- 1927?** *Bruchstücke aus Wozzeck* (mit Klavier)
Osvětový svaz [Volksbildungverband]
- 1928** (12. 3.) Drei Lieder aus *Der Glühende*, op. 2/2–4
Spolek pro moderní hudbu; E. Heim, E. Steuermann
- 1929** (5. 12.) *Lyrische Suite* **EA**
Spolek pro moderní hudbu; Ondříčkovovo kvarteto
- 1932** (29. 1.) Kammerkonzert (Rundfunksendung)
(1. 2.) Kammerkonzert **EA**, Klaviersonate, op. 1
F. Daniel (Vl), V. Holz knecht (Pf), Bläserensemble des Prager Rundfunks, Dir. O. Jeremiáš
(6. 10.) *Lyrische Suite* **EA**
Deutscher Kammermusikverein; Kolisch-Quartett
- 1934** (3. 11.) Streichquartett, op. 3
Deutsche Musikgesellschaft; Kolisch-Quartett
- 1935** (9. 1.) *Lulu-Suite* (ohne Lied der Lulu)
Česká filharmonie, V. Talich
(6. 9.) *Lulu-Suite*
IGNM-Festival; Julie Nessay-Bächer, Česká filharmonie, Georg Széll
- 1937** (23. 2.) Gedächtnis-Konzert: Klaviersonate, op. 1; Aus: „Sieben frühe Lieder“ (*Nachtigall*, *Traumgekrönt*); „Vier Stücke für Klarinette und Klavier“; „Vier Lieder“, op. 2; Lied der Marie aus *Wozzeck*
Verein Přítomnost; J. Nessay-Bächer (Gesang), H. W. Süsskind (Pf), J. Brichta (Cl)
(?) Mai *Bruchstücke aus Wozzeck*
Rundfunk (deutsche Sendung)
- 1930er Jahre** Klaviersonate, op. 1, mehrmals aufgeführt, Interpreten H. W. Süsskind, G. Nettel-Hutter, V. Polívka, V. Holz knecht
- 1948** (11. 11.) Violinkonzert **EA**
Česká filharmonie, André Gertler (Vln), Dir. Franz André (Reprise 12. 11.)
- 1959** (28. 5.) *Vojcek*
Národní divadlo, Übersetzung Ferdinand Pujman, Regie Ferdinand Pujman, Dir. Jaroslav Krombholz, Bühnenbild František Tröster
- 1960** (16. 5.) Streichquartett op. 3
Prager Frühling; Quartetto Italiano
(18. 5.) *Lyrische Suite*
Prager Frühling; Julliard-Quartett
- 1963** (4. 4.) Violinkonzert
Česká filharmonie, Josef Suk (Vln), Dir. Karel Ančerl (Reprise 5. 4.)
- 1965?** Streichquartett, op. 3
Prager Frühling; Weller-Quartett

- 1966** (15. 5.) ?
Symfonický orchestr Čs. rozhlasu, V. Neumann
? „Sieben frühe Lieder“
Prager Frühling; Evelyn Lear, Erik Werba
- 1969** (20. 11.) Kammerkonzert
Česká filharmonie, V. Neumann (Reprise 21. 11.)
- 1971** (11. 11.) Violinkonzert
Česká filharmonie, Josef Suk (Vln), Dir. Zdeněk Košler
(Reprise 12. 11.)
- 1972** *Lulu* (Brno) **EA**
- 1973** (13. 5.) Violinkonzert
Prager Frühling; Česká filharmonie, Josef Suk (Vln), Dir. V. Neumann
(19. 11. Gastspiel in München)
- 1975** (19. 5.) „Sieben frühe Lieder“
Edda Moser
- 1978** *Vojcek* (Brno)
- 1980** (3. 4.) *Der Wein*
Česká filharmonie, Heléne Mané, Dir. Z. Košler (Reprise 4. 4.)
(23. 10.) Violinkonzert
Česká filharmonie, Josef Suk (Vln), Dir. V. Neumann (Reprise 24. 10.;
6. 11. Gastspiel Hamburg)
- 1981** Violinkonzert: 26. 9. Gastspiel Brucknerhaus Linz, 30. 9. Festspielhaus Salzburg, 10. 10. Genf, 11. 10. Basel, 12. 10. Bern, 14. 10. Zürich, 17. 10. Berlin
Česká filharmonie, Josef Suk (Vln), Dir. V. Neumann
- 1983** (5. 2.) Violinkonzert (6. 2. Gastspiel Wien, Musikverein, 27. 9. Düsseldorf,
28. 9. Bonn, 30. 9. Leverkusen)
Česká filharmonie, Josef Suk (Vln), Dir. V. Neumann
- 1989** (27. 4.) *Bruchstücke aus Wozzeck*
Česká filharmonie, Brigita Šulcová, Dir. Libor Pešek (Reprise 28. 4.)
- 1992** (5. 6.) Violinkonzert
Česká filharmonie, Viktoria Mullova (Vln), Dir. Horst Stein
- 1997** (17. 4.) „Drei Orchesterstücke“, op. 6
Česká filharmonie, Ken-Ichiro Kobayaschi (Reprise 18. 4.)
- 2000** (16. 11.) *Lyrische Suite*
Česká filharmonie, Vladimir Ashkenasy (Reprise 17. 11.; 21. 11. Gastspiel
Wiener Konzerthaus)
- 2001** (11. 3.) *Wozzeck*
Národní divadlo; Regie David Radok, Bühnenbild Lars-Åke Thessman, Dirigent Elgar Howarth
- 2002** (10. 1.) *Lulu-Suite*
Česká filharmonie, Iride Martinez, Dir. Michael Boder (Reprise 11. 1.)
(19. 5.) „Sieben frühe Lieder“
Prager Frühling; Magdalena Kožená, Malcolm Martineau
- 2005** (24. 2.) *Lulu-Suite*
Česká filharmonie, Claudia Barainsky, Dir. Lothar Zagrosek
(Reprise 25. 2.)

Anton Webern

- 1922** (8. 10.) „Fünf Stücke für Streichorchester“, op. 5 **EA**
 Verein für musikalische Privataufführungen; Kolisch-Quartett
 (20. 11.) „Fünf Lieder“, op. 3
 Verein für musikalische Privataufführungen; Felicie Mihacsek,
 E. Steuermann
 (17. 12.) Passacaglia, op. 1 **EA**
 Neues deutsches Theater; Orchester des NDT, A. Zemlinsky
- 1935** (5. 9.) Konzert für neun Instrumente **UA**
 IGNM-Festival; Pražské dechové kvinteto a Pražské kvarteto
 ? „Vier Stücke für Violine und Klavier“
 Verein Přítomnost; ?
- 1964** (?**) „Sechs Stücke für Orchester“, op. 6 (14. 6. Gastspiel Wien, 22. 11. Li-
 moges. 24. 11. Rouen, 25. 11. Lille, Musikverein)
 Česká filharmonie, Dir. V. Neumann
- 1965** (16. 5.) „Fünf Sätze für Streichquartett“, op. 5
 Prager Frühling; ?
 (7. 6.) „Sechs Stücke für Orchester“, op. 6
 Prager Frühling; Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Z. Mehta
- 1966** (3. 3.) Variationen für Orchester, op. 30 (Reprise 4. 3.)
 Česká filharmonie, Václav Neumann
- 1971** „Sechs Stücke für Orchester“, op. 6: 28. 2. Essen, 2. 3. Düsseldorf, 28. 3. Es-
 sen, 30. 3. München
 Česká filharmonie, Václav Neumann
- 1972** (12. 10.) Variationen für Orchester, op. 30 (Reprise 13. 10.)
 Česká filharmonie, Václav Neumann
- 1978** (19. 5.) „Fünf Sätze für Streichquartett“, op. 5
 Prager Frühling; Le Quatuor Parrenin
- 1982** (28. 1.) Passacaglia, op. 1
 Česká filharmonie, Aldo Ceccato
- 1989** (15. 5.) Lieder
 Prager Frühling; Jutta Seifert, Herbert Kaliga
- 1995** (2. 3.) „Sechs Stücke für Orchester“, op. 6
 Česká filharmonie, Eliahu Inbal (Reprise 3. 3.)
- 1999** (7. 1.) Variationen für Orchester, op. 30 (Reprise 8. 1.)
 Česká filharmonie, Robert Spano (Reprise 8. 1.)
- 2000** (25. 5.) Streichtrio
 Prager Frühling; Wiener Streichtrio